

jean-pierre richard

II 62.363

Cunoaştere şi tandreţe la Stendhal • Creaţia formei la
Flaubert • Peisaje de Fromentin • Doi scriitori
epidermici: Edmond şi Jules de Goncourt •

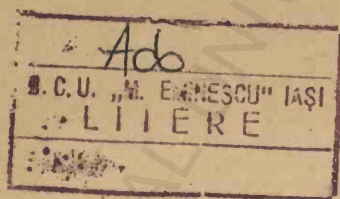
literatură şi senzaţie

editura univers

LITERATURĂ ȘI SENZAȚIE

JEAN-PIERRE RICHARD

Traducere de
ALEXANDRU GEORGE



PREFAȚĂ

Literatură de grad secund, critica literară are drept obiect literatura. E un fapt asupra căruia trebuie să reflectăm. Din momentul precis în care am trecut liziera unei opere, trebuie să ne luăm rămas bun de la claritate și de la obiecte. Fără îndoială că apar o serie de forme familiare, într-o nouă lumină, dar să băgăm de seamă, ele revelă numai absența ființelor pe care obișnuiau să le arate. Căci literatură, e necesar să o spunem, e o lume în întregime imaginară. E rezultatul foarte pur al actului prin care, prefăcînd obiectele lui în gîndire, scriitorul a făcut să dispară tot ceea ce nu mai e gîndire. Așadar, aceasta din urmă rămîne. Gîndirea există, și o putem pătrunde, o putem parcurge. Ea se deschide spre o suită de caverne, diferite, deopotrivă goale și pline, în care răsună aceeași exclusivă afirmație a existenței. Cine pătrunde în ele nu trebuie numai să părăsească lumea obiectelor, trebuie să-și părăsească și propria persoană. Căci gîndirea, deîndată ce devine gîndire, se vrea singură, nu mai suportă nici un tovarăș. Trebuie atunci să ne resemnăm să facem parte din locuri, să locuim, să ne lăsăm locuiți de gîndire. Pentru critic nu mai există decît această conștiință care nu e nici măcar conștiința altcuiva și care e solitară și universală. Prima și poate singura critică care există e critica conștiinței.

Astfel ne apare astăzi, în extrema ei nuditate, critica lui Maurice Blanchot, de exemplu. Nu există alta mai pură. Nici mai literară. Literatură a literaturii, conștiință a conștiinței, ea corespunde în domeniul criticii cu exact ceea ce Mallarmé a realizat într-un domeniu superior, acela al poeziei.

Dar ne mai putem întreba și dacă această critică nu e cumva hărăzită să reflecteze în mod exclusiv conștiința. Din moment ce ea este, așa cum credem acum, conștiința a ceva, oare nu e posibil să regăsim la finele actului literar acel ceva care a fost obiect de gândire? „Am văzut conștiința izolându-se, afirmă Marcel Raymond... Totul se schimbă atunci când ea consimte să se lase pătrunsă de o voluptate, să-și afle fericirea într-o lumină exterioară, să accepte senzația.“ Așadar, într-o anumite parte din adâncul conștiinței, de cealaltă parte a regiunii în care totul a devenit gândire, în punctul opus celui prin care am pătruns, a existat și există încă lumină, obiecte ba chiar și ochi pentru a le percepe. Critica nu se poate mulțumi să gândească o gândire. Ea mai trebuie, grație acesteia, să urce din imagine în imagine, pînă la senzații. Trebuie să ajungă pînă la actul prin care spiritul, pactizînd cu trupul lui și cu trupul altora, s-a unit cu obiectul pentru a se inventa subiect.

Aceasta e, pare-se, importanța extremă a criticii lui Jean-Pierre Richard. În ea, conștiința apare nu în gol, ci în dispută, străduindu-se să transforme în materie spirituală o lume încarnată. Ia naștere o nouă critică, mai aproape atît de sursele genetice cit și de realitățile sensibile. O nouă critică, de altminteri îndelung pregătită de efortul critic al ultimelor două decenii. În primul rînd, trebuie să revenim la acea carte unică, *De la Baudelaire la suprarealism*, în care, printr-un fel de răbdătoare magie, Marcel Raymond a știut să descopere, dincolo de opere, contactul lor cu lucrurile, ștergerea granițelor dintre obiectiv și subiectiv. Ceva mai puțin importantă, dar într-altminteri ieșită din același teritoriu al meditației pasionate, marea carte a lui Albert Béguin despre *Sufletul romantic și visul* revela natura ca materie însăși a visului pe care-l urmărește spiritul. Dar alături de lucrările propriu-zis critice, mai sînt și altele. Întreaga filozofie recentă s-a situat într-un domeniu vecin cu critica, un domeniu de prefilozofie, unde se vedește profunda similitudine dintre filozofie și literatură în actul prin care amîndouă se îndreaptă spre obiectele lor. Astfel, sub numele de încarnație, Gabriel Marcel descrie situația ființei legate cu corpul ei, centru

de experiență. Sartre înțelege conștiința drept conștiință a altceva decît sine. Încă de mult timp, într-o lucrare care e una dintre cele mai suple din vremea noastră, Jean Wahl parcurge varietățile „realismului natural“, în care gîndirea e mereu „îndreptată asupra unui lucru, provenind de undeva“. Mai recent, cărțile lui Merleau-Ponty pun în lumină dezordinea „complicităților primitive în lume“, confundate în ambiguitatea percepției. În sfîrșit, printre filozofiile care deschid perspective criticii, cea mai fecundă este aceea a lui Gaston Bachelard. Grație legii sale a celor patru elemente, ea arată „surprinzătoarea nevoie de pătrundere“ care, dincolo de seducțiile imaginației formelor, va gîndi materia, va visa materia, va trăi în materie sau — ceea ce înseamnă același lucru — va materializa imaginarul.

Aceste comparații nu sînt strivitoare pentru cartea de față. Voi spune chiar că le solicită, într-atît de firesc a ieșit ea din lucrările de care am pomenit. Arareori o gîndire a profitat cu atîta îndreptățire de gîndurile care o preced. Arareori aplicația a corespuns atît de exact principiilor. Aici nu e cîtuși de puțin vorba de filozofie, și niciodată de conștiința izolată. Tot ceea ce s-ar putea găsi cu caracter general și abstract e ca și cum nici măcar n-ar fi fost conceput. Rămîne doar o gîndire în mod miraculos aptă nu numai să se cufunde în substanța operelor, dar să și urce pînă la experiențele sensibile care-i constituie sorgintea și adeseori și structura. Dincoace de operă se află ființa; dincoace de ființă se află lumea. Lume a celorlalți, cu care se pune problema să comunicăm. Lume, de pildă, cînd prea distinctă, cînd prea vagă, loc ba al cunoașterii, ba al afecțiunii, lume cu care Stendhal nu se poate împăca decît voalînd-o în penumbră și situînd-o la capătul perspectivei privirii sale. Lume mai apropiată care, la frații Goncourt, e aceea a suprafețelor și epidermelor, lume propice atingerilor ușoare și mîngîierilor, dar sub care există și o altă lume, de mare densitate, care se refuză atingerii. Sau, încă, în extraordinarul studiu despre *Flaubert*, ocupînd mijlocul lucrării, deschiderea unei lumi în profunzime, pătrunderea lentă a ființei în plină materie, acolo unde „sentimentul se scurge într-o coerentă tulbură“. De la această carte încolo, îi va fi greu criticii să se închidă în interiorul con-

științelor. Interioritate și exterioritate se întrepătrund în mediul lor de comunicare. Așa cum spune Sartre în legătură cu Francis Ponge, „în cazul de față, materialism și realism nu-și mai află vreun rost. Sîntem departe de teorii, în inima lucrurilor însele.“ Inimă a lucrurilor, inimă a spiritului.

GEORGES POULET

CUVÎNT ÎNAINTE

Îndeobște în clipa de față cu toții sîntem de acord să recunoaștem literaturii o funcție și anumite puteri care depășesc cu mult rolul ei vechi de divertisment, de glori-ficare sau de ornament. Ne place să vedem în ea o expresie a alegerilor, obsesiilor și problemelor situate în inima existenței personale. Pe scurt, creația literară ne apare de acum înainte ca o experiență, sau chiar ca o practică de sine, ca un exercițiu de aprehendare și de geneză în cursul căreia un scriitor încearcă să se înțe-leagă și în același timp să se construiască.

Studiile reunite aici trebuiesc citite în această per-spectivă. Îi vom vedea pe Flaubert, pe Stendhal, pe Fro-mentin, pe frații Goncourt preocupați succesiv, adeseori fără a ști de altminteri ei înșiși, de căutarea unor anume soluții interioare. Fiecare dintre ei, în diversele teritorii pe care le-a străbătut existența lui concretă, experiență a spațiului, a timpului, a obiectului, a raportului cu se-menii, sau a relației cu sine însuși, ni s-a părut a regăsi și a afirma în acea experiență permanența anumitor struc-turi interioare, anumitor atitudini existențiale care-i de-finesc și-i califică originalitatea.

Căci nu poate exista vreun hiat între diversele expe-riențe ale unui singur om : indiferent că e vorba de iu-bire sau de memorie, de viața sensibilă, de cea specula-tivă, în domeniile aparent cele mai separate se pot des-coperi aceleași scheme. Cutare peisaj, cutare culoare a

cerului, cutare curbă a frazei clarifică intenția cutărei opțiuni morale, a cutărei angajări sentimentale. Cutare visare obscură a imaginației dinamice sau materiale înțilnește în adâncime speculația cea mai abstract conceptuală. Iar cele câteva teme esențiale care orchestrează și viața cea mai secretă, meditația asupra timpului sau asupra morții, se verifică în lucruri, printre oameni, în inima senzației, a dorinței sau a întâlnirii. Trăvialiul critic a constatat așadar dintr-o punere în relație, sau mai degrabă într-o situare în perspectivă a diverselor date furnizate de operă și de viață. Înăuntru acestor perspective, — care se pot prezenta, evident, ca o etalare, ca o succesiune, — fiecare text și fiecare analiză tind să se refere la ansamblul descrierii, primind de la aceasta sensul și aducându-i în schimb claritatea lui particulară. Semnificația lor nu poate rezida decît în acest joc de reflexe primite și retrimise : ea nu poate fi decît o orientare, o indicație a unei anume direcții de fugă, la capătul căreia am fi bucuroși să vedem profilîndu-se unitatea superioară a unei existențe în cele din urmă eliberate de toate falsele riscuri și restituită coerenței sale singulare.

Cu toate acestea, literatura nu are drept unică, și poate nici drept cea mai importantă funcție reflectarea acestei unități : în cazul de față, opera nu a fost cōnsiderată un mesaj sau un reziduu, nici simpla traducere a vreunei meditații interioare sau urma pe jumătate ștearsă a vreunui extaz inefabil. Scriitura face și ea parte din experiența cea mai intimă ; ea îi adoptă structurile, dar o face pentru a le modifica, pentru a le relaxa. Dar oare de ce am mai scrie, dacă nu, așa cum spunea Rimbaud, pentru a modifica viața, pentru a descoperi o lume în care ne aflăm cu adevărat în lume ? Am văzut așadar în scriitură o activitate pozitivă și creatoare, în cadrul căreia unele ființe ajung să coincidă plenar cu ele însele. Coincidența (am încercat s-o probăm în cazul lui Fromentin și al fraților Goncourt) poate uneori să le fi fost

parțial refuzată, și atunci mediocritatea literară se distinge destul de greu de eșecul trăit. În schimb, Flaubert și Stendhal ne apar ca două exemple de o perfectă adecvare de sine, dobândită cu voieșie de primul și în mod dureros de ultimul. Într-adevăr, elaborarea unei mari opere literare nu e nimic altceva decât descoperirea unei perspective adevărate asupra ta însuși, asupra vieții, asupra oamenilor. Iar literatura e o aventură a ființei.

CUNOAȘTERE ȘI TANDREȚE LA STENDHAL

„De aici a trebuit să rezulte acea dispoziție specială a spiritelor, precum și contrastul acesta atât de remarcabil pe care l-ați observat între caracterul pozitiv al științelor de fapt, care au dominat pînă în zilele noastre, și gindurile melancolice, nevoia de emoții vagi etc... Nu cumva, stimate prietene, alterarea sau absența credințelor ferme și pozitive a lăsat un gol, în care imaginațiile tinere cele mai cultivate... se pot extinde și pot deborda, ca să zic astfel, fără a găsi vreo țintă, o limită la care să se oprească?” (Maine de Biran, *Lettres à Stapfer*, citat de Gouhier : *Les conversions de Maine de Biran*, p. 15).

„Fac toate eforturile cu putință pentru a fi sec. Vreau să impun tăcere inimii mele care-și închipuie că are multe de spus. Tremur totdeauna la gândul că am scris doar un suspin, atunci cînd am crezut că am notat un adevăr.” (Stendhal, *Despre dragoste*, I, p. 57).

De-a lungul tuturor existențelor sale, reale sau imaginare, și la toate nivelele experiențelor, Stendhal apare dublu : spirit lucid și logic, doritor să ajungă la adevăr pe căile, uneori cele mai aride, ale analizei ; dar și visător himeric, îndrăgostit pasionat, ajungînd grație celui mai neînsemnat pretext în melancolia romanescă și în imaginația fericirii. Adeseori sîntem chiar înclinați să vedem „în acea rară combinație de ardoare și clarviziune”¹ farmecul său prim, originalitatea sa majoră. Dar, în genere, ne mulțumim să-l lăsăm pe Stendhal cu dualitatea aceasta, fără a ne preocupa prea mult cu descrierea

¹ Maurice Blanchot, *Faux-pas*.

atitudinilor concrete între care el se împarte, nici a formulei după care se pot împleti cele două tendințe adverse. Studiul nostru caută, dimpotrivă, să arate coexistența acestor două mișcări opuse și să descopere care au putut fi, de la una la cealaltă, tranzițiile, compromisurile sau trecerile. Ea a încercat să regăsească, în toate domeniile pe care le-a străbătut experiența stendhaliană, prezența și amestecul celor două climate esențiale de *uscăciune* și *tandrețe*, apelul celor două principii centrale de determinare și de indistinție între care par integral împărțite opera ba chiar și viața sa însăși.¹

I

Totul începe cu senzația. Nici o idee înăscută, nici un sens intim, nici o conștiință morală nu preexistă în ființă asaltului lucrurilor. În fața universului, eroul stendhalian se ridică la fel de lipsit de prejudecăți, la fel de liber de ele ca și primul om în zorile creației. Într-adevăr, Stendhal primește de la veacul al XVIII-lea imaginea unui erou virgin și gol pe care numai experiența proprie îl va învăța încetul cu încetul. Julien la seminar, Fabrice la Waterloo sînt și ei niște ingenui; demne odrasle ale huronului lui Voltaire sau ale persanului lui Montesquieu, ei se formează prin senzațiile lor, se lasă conduși de ele prin cunoașterea lucrurilor și spre conștiința de sine. Dar, și aceasta îi deosebește profund de mai vîrstnicii lor, ei nu se mulțumesc să aștepte pasiv venirea experienței: se duc în întîmpinarea acesteia, la nevoie ajung să o provoace. Om al erei napoleoniene, discipol al lui Maine de Biran, Stendhal a deprins virtutea efortului și a activității. Iar în fața eroilor săi, viața se întinde ca o junglă senzuală prin care vor avea să-și taie

¹ Referințele la textele citate trimit, afară de cazurile în care se indică altă ediție, la ediția *Oeuvres complètes de Stendhal* (Ed. Henri Martineau, Divan).

cel mai savuros drum. Pentru ei, fericirea nu se așteaptă, ca în vechiul epicureism : ea e vînată și forțată. Senzația e o pradă, e deopotrivă darul unui hazard și recompensa unui act de curaj. În acest caz, goana după fericire poate duce la realizarea cîtorva clipe perfecte, al căror conținut sensibil e deajuns pentru a rezuma și justifica viața cuiva.

Stendhal a cunoscut atari clipe. Puțin numeroase, desigur, dar totuși îndeajuns de numeroase pentru ca întreg peisajul vieții sale să se fi putut grupa și ordona, ca în jurul cîtorva piscuri izolate. Duminică 24 termidor, zi în care „după ce a îngurgitat pentru prima oară extras de flori de dioc și de portocal“, Stendhal descoperă „gîndurile care încep caietul voinței ferme“ — duminica petrecută la Claix unde scrie primele lui versuri reușite — foc de artificii la Frascati, cu capul Adelei pe umărul său — lectură a *Noii Eloize* pe deasupra bisericii din Rolle — primă audiție, într-un orașel italian a *Căsătoriei secrete* de Cimarosa, cîntată de o actriță adorabil lipsită de dinți... toți stendhalienii eunosc și cinstesc aceste minute prețioase în care hazardul exterior a sosit exact la timp pentru a satisface din plin cerințele sufletului. Însuși Stendhal le păstrează un cult atent și, pînă în ultima zi, încearcă să le conserve în sufletul său urma.

Dar unul dintre cele mai mari paradoxuri stendhaliene a fost tocmai faptul că o ființă atît de pasionat preocupată de urmărirea fericirii a trebuit în cele din urmă să se recunoască aproape neputincios să-și descrie sieși cît de cît clar diversele nuanțe ale acestei fericiri, ba chiar să păstreze în sufletul său o imagine distinctă a lor. Căci fericirea poate fi trăită și retrăită, dar nu poate fi povestită. „Nu putem vedea, scrie Stendhal, acea parte a cerului care se află prea aproape de soare.“¹ Cu atît mai mult nu putem contempla soarele însuși : cu alte cuvinte, fericirea, „fericirea perfectă, gustată cu delicii și fără saț, de către un suflet sensibil pînă la

¹ *Viața lui Henri Brulard*, II, p. 319.

distrugere și nebunie“¹, devine o ardoare uluitoare. Și cînd clipa fericită a luat sfîrșit, cînd sufletul sensibil își revine din nebunie și renaște, nu mai poate afla în sine însuși decît o amintire confuză a acestei stări de extaz în care se cufundase totuși în întregime.

Numai că această confuzie nu-l poate mulțumi pe Stendhal. Pentru a-și satisface pe deplin sufletul, ar trebui ca goana după fericire să nu excludă cunoașterea fericirii. De aceea, el nu încerca să regăsească toate aceste momente aparent pierdute și să recucerească pe seama indistinctului fericirile acestea prea intense, senzațiile prea vagi. Experiența lui începe cu ardoarea, dar demersul lui cel mai lucid constă în circumscrierea acestei ardori, în cunoașterea ei, apoi în stabilirea unei continuități de sentiment între momentele arzătoare ale vieții, a unei continuități în care conștiința lui să nu fie amenințată. Pentru aceasta, are nevoie nu doar să simtă, ci și să *perceapă* : și, împotriva lui Rousseau, marele maestru al sufletelor sensibile, Stendhal va face apel la acei profesori de gîndire care sînt Ideologii.

*Atîta timp cît nu am marcat limitele unui adevăr, cît nu l-am somat, el nu e descoperit decît pe jumătate... E o linie pe care aș vrea s-o cunosc și a cărei direcție îmi scapă. Izbutind să marchez limitele, mă voi feri de adevărul greșit aplicat, o mare sursă de erori. T'is true.*²

Aceasta este prima mișcare a recuceririi. Pentru a dobîndi adevărul e necesar să-l definim, adică să-i trăsăm limitele. În lipsa unui contur care să-l delimiteze, adevărul se rătăcește și se diluează ; pe scurt, cunoașterea circumscrie.³ Degajînd senzații, idei sau sentimente din confuzia în care experiența imediată li se

¹ *Idem*, I, p. 182.

² *Filosofia novia*, II, p. 56.

³ Cf. și Tracy : „El n-ar cunoaște așadar propriu-zis în sensul pe care noi îl atribuim cuvîntului a cunoaște, care comportă întotdeauna ideea de circumscriere și de specialitate.“ (*Eléments d'Idéologie*, IV, p. 71).

oferă, conștiința le promovează cu adevărat la rangul de existență. Pentru conștiință nu există decît clarul, și nu e clar decît distinctul, iar distinctul nu e decît ceea ce o linie cuprinde, confirmă. Așadar, universul se va fărîmița; în masa lui, confuză la origine, vor apare părți detașate; iar parcelele acestea vor ajunge să trăiască una alături de cealaltă, juxtapuse, limitate de ele însele, închise în ele însele. Într-un univers de efuziuni și de generozitate pură, analiza urmărește să inaugureze o regulă nouă, regula lui *întrucît mă privește*.

Dar cum se poate aplica un asemenea program? Cum să circumscrii o efuziune pură, să cuprinzi o senzație de uluire? Oare nu e caracteristic fericirii faptul că nu poate fi privită, că se refuză oricărei analize? Desigur, răspunde Stendhal, dar ne rămîne resursa de a o defini *indirect*, datorită descrierii senzațiilor care se învecinează cu ea sau a celor a căror absență e fericirea. „Cred, scrie el în *Henri Brulard*¹, că n-aș putea zugrăvi această fericire încântătoare, pură, proaspătă, divină, decît enumerînd relele și supărările a căror absență completă e ea.“ În felul acesta, dosul unei măști descrie în felul ei figura pe care a fost mulată. Iată un caz în care vidul e însărcinat să sugereze plenitudinea, în care umbra e pusă să evoce lumina. Pictorii, afirmă Stendhal în altă parte, nu au făcut altceva: „pictorul nu are soarele pe paletă“, dar poate sugera senzația de claritate fie accentuînd părțile întunecate — și acesta e *clarobscurul* — fie utilizînd un *ton general*, adică răspîndind pe întregul tablou o lumină uniformă și difuză.² Și Stendhal însuși folosește destul de puțin clarobscurul literar: este „desigur o jalnică metodă să descrii fericirea“ traducînd-o

¹ I, p. 185.

² „Dacă, pentru a reda simplul clarobscur, trebuie să faci umbrele mai întunecate, pentru a reda culorile cărora nu le poate realiza strălucirea deoarece nu dispune de o lumină atît de strălucitoare, el va recurge la un *ton general*. Acest vâl ușor e aurul la Veronese, la Guido Reni e ceva ca argintul, la Pesarese e cenușiu-argintiu, etc...” (*Istoria picturii în Italia*, I, p.61).

în termeni de suferință și de neplăcere. De exemplu, în *Henri Brulard* în fața „dificultății, a regretului profund că pictează prost și că în felul acesta compromite o amintire celestă”¹, el preferă să renunțe și să tacă. Dar *Mă-năstirea din Parma* izbutește acolo unde eșuase *Henri Brulard*, și această reușită pare într-adevăr să se datoreze faptului că Stendhal reia și transpune în ea procedeul *tonului general* pe care-l împrumutase de la cei mai mari pictori. El reușește să împrăstie asupra ansamblului romanului, o atmosferă de fericire, un vâl de veselie ușoară și poetică care face ca fericirile cele mai mari să devină foarte ușor, aproape imediat, comprehensibile. Extazul fericit pare să facă parte aici din experiența cea mai familiară atât de bine, încît păstrîndu-și întregul farmec, fericirea încetează de a mai apare explozivă sau vertiginoasă.

Dar există o serie de alte ameteți. Îndată după impresurarea sau îmblinzirea adevărului, rămîne ca el să fie împiedicat să se strecoare și să se piardă în acea mișcare interioară care propune neconținut spiritului adevăruri noi. „Ca și în ideologie, trebuie să știi să-ți ții în frîu, în orice clipă, inteligența care vrea s-o ia razna; tot astfel, în teoria artelor, trebuie să-ți ții în frîu sufletul care vrea mereu să se bucure, nu să examineze.”² Întreaga personalitate a lui Stendhal se află în această nerăbdare divină; și bețiile inteligenței sale diferă destul de puțin de izbucnirile dorințelor. Mereu vrea să meargă mai repede, să depășească, să sară peste adevărul dobîndit pentru a se avînta spre un nou adevăr. „Sufletul meu, scrie el, e un incendiu care suferă dacă nu pîrjolește. Îmi sînt necesare trei sau patru picioare cubice de idei noi pe zi.”³ Și, sub focul acestei ardori, nici o idee n-are răgazul de a căpăta formă, de a se instala în el. Abia apucă să i se configureze ideile, și altele le-au și dat în lături și le-au înlocuit. Orice idee rămîne la el în

¹ I, p. 85.

² *Viața lui Rossini*, I, p. 180.

³ *Correspondență*, II, p. 137; *Civita-Vecchia*, I, II, 1834.

stare născîndă, condamnată la adolescență : nici uneia Stendhal nu-i lasă timpul să se desfășoare, să se maturizeze, să devină loc comun. Și viața spiritului e „făcută din dimineți“.

Trebuia totuși să stăpînească toate aceste emoții prea acute ; într-o lume a realităților debordante sau volubile, analiza urmărește restabilirea unei ordine, unei imobilități. Și, de aceea, posedă ca instrument prim *limbajul*. Așadar, pe urmele ideologilor, Stendhal acordă încredere cuvintelor : el vede în acestea parapete, mijloace de a fixa și determina informul. La 24 ianuarie 1806, el se gîndește, de exemplu, la desăvîrșirea pe care o va realiza cu certitudine peste zece ani, cînd își va stăpîni complet stilul, cînd, scrie el,

*voi dobîndi obișnuința de a vedea limitele adevărurilor, sau, cea ce constituie mijlocul de a le dobîndi, de a nu mă lăsa antrenat de imaginație și de a corela un sens constant și determinat de fiecare cuvînt care exprimă o nuanță a caracterelor.*¹

Și „constanța“ aceasta îi va fi garantată de un studiu îndelung care „trebuie să urmărească cunoașterea și determinarea sensului cuvintelor“². „Înainte de a zugrăvi un caracter“ va trebui de pildă „să determin perfect acel caracter..., adică acel cuvînt care-l numește. Astfel, înainte de a face un *vanitos*, să descriu perfect, pe o jumătate de pagină ce e *vanitatea*, să separ în întregime acțiunile care desemnează *orgoliul*.“³ Așadar cuvîntul nu poate delimita adevărul decît cu condiția ca în prealabil să fi fost limitat el însuși. Analiza se va ocupa cu fixarea limbajului pentru a putea tria mai bine sentimentele ; în felul acesta, abstractul precede concretul, și tinărul Stendhal, înainte de a se lansa în societate, se

¹ Jurnal, II, p. 323.

² *Idem, ibidem.*

³ Molière, Shakespeare, p. 251.

apucă să-și fabrice un vocabular.¹ După ce a împlinit această sarcină, nu va mai trebui să se teamă de nici o confuzie : nimic imprecis nu se va mai putea strecura între sentiment și expresie, realul va umple exact cadrele goale ale limbajului, iar cunoașterea lumii va deveni exercițiu de stil. Edificiul ideologic își găsește încheierea și încununarea cu adevărat în *gramatică*.

Oricît de precisă s-a voit această nouă retorică în definițiile și regulile ei, îi mai lipsea totuși să-și fixeze și să-și rezume rezultatele în niște semne absolut imuabile : în măsuri și cifre. O semnificație poate varia, dar o formulă rămîne invariabilă. Și dacă Stendhal a iubit atît de mult matematicile, aceasta s-a datorat faptului că încă de timpuriu a descoperit în ele o forță imobilizantă, o pasiune pentru exactitate care le situează pe scara rigorii mult deasupra celorlalte creații omenești. Le-a iubit nu atît pentru puterea lor de deducție și de înlănțuire, pentru mișcarea lor inexorabilă, ci tocmai dimpotrivă, pentru fixitatea pe care formulele și teoremele matematicii le impun realităților instabile prin natură. Într-adevăr, definită matematic, linia nu mai poate să se curbeze, să se deschidă, să trădeze. Pe certitudinea ei eternă ne putem odihni. Matematicile sînt așadar calea regală a spiritului și, dacă le practicăm, sîntem siguri că mergem totdeauna drept, că nu vom roși nicicînd de ceea ce am făcut. Iată de ce matematicienii romanelor sten-

¹ Un sentiment pentru fiecare cuvînt, dar și un singur cuvînt pentru fiecare sentiment : acesta trebuie să fie marele principiu care conduce fabricarea vocabularului ideal. În mod foarte logic, Stendhal detestă așadar falsa bogăție a *sinonimelor* : „Nimic nu te face să te dezgusti de învățarea unei limbi ca mulțimea vicioasă a sinonimelor. Numesc mulțime vicioasă pe aceea a sinonimelor care au exact același înțeles. Pedanții numesc asta bogăția limbii. Un vocabular bine alcătuit ne-ar scuti de această funestă bogăție...” Și, dacă e să considerăm sinonime cuvintele corespunzătoare diverselor dialecte sau ale diverselor limbi străine, putem imagina o simplificare totalitară care, suprimînd toți termenii echivalenți, cu excepția unuia singur, ar crea o limbă universală. „În felul acesta, tinerii vor învăța mai ușor italienește și, încetul cu încetul, dialectele vor dispărea” (*Varietăți literare*, III, 130).

dhaliene cultivă cel mai ades gîndirea fermă și în același timp rigoarea morală. Și, fără îndoială, în schimb, ei nu sînt cîtuși de puțin dotați cu acea flexibilitate a spiritului și a manierelor care determină marile reușite mondene; ba chiar uneori intransigența lor poate apărea lipsită de eleganță și dură. Dar Stendhal nu încetează de a-i iubi și a-i admira; niciodată nu renunță să fie luat drept unul dintre aceștia. De pildă, el reclamă „o serie de ecuații pentru profilul lui Apollo”¹; sau ajunge să vadă „într-un desen corect, savant imitat după antici, așa cum îl înțelege David, o știință exactă de aceeași natură ca și aritmetica, geometria, trigonometria”². Adoră notațiile cifrate, micile scheme care ilustrează viața sentimentelor, curbele și graficele care rezumă evoluția pasiunilor. Pe scurt, matematicile strălucesc pe cerul beylist ca un model pur, inegalabil.

Coborît din nou pe pămînt, omul stendhalian se va adresa științei juridice, *dreptului*, pentru a-și satisface nevoia de rigoare. Căci dreptul reglementează relațiile omenești. E bine cunoscută dragostea lui Stendhal pentru *Codul civil*; dar cum să crezi că înclinația aceasta a fost numai de ordin stilistic? Nu cumva e mai verosimil să credem că Stendhal a iubit *Codul civil* pur și simplu pentru că acest cod *codifica*? Într-adevăr, legea e și ea o mașină de imobilizat, un aparat de definit. Ea tranșează; în juru-i nici un spațiu rămas liber; putem să comentăm legea, dar nu și să o eludăm; ne aflăm în cadrul legii sau în afara legii; ceea ce decide nu e spiritul, ci *litera*. Romanele lui Stendhal ne oferă exemple foarte interesante cu această putere de constrîngere a formulei, scrise sau jurate. Clélia se hărăzește fără apel tenebrelor. Iar marea greșeală a contelui Mosca constă în faptul că a omis să scrie, sub dictarea prințului, cuvîntul *procedură injustă* care l-ar fi legat pe monarh și l-ar fi salvat pe Fabrice. Aceasta pentru că formula

¹ *Marginalia*, I, p. 335.

² *Varietăți artistice*, p. 42.

admisă obligă, chiar dacă cineva dispune de puterea de a trece peste ea.

Așa cum matematicile definesc adevărul, dreptul se străduiește să promoveze ceea ce e just; dar efortul acesta e de multe ori zadarnic. Căci dacă geometria nu poate să creeze niciodată eroarea, legea acceptă prea ades să slujească și să consacre injustiția; e deajuns pentru aceasta ca decretul ei să intervină *după* actul arbitrar în loc să intervină înainte. Contrariu matematicilor care sînt totdeauna *apriori*, ea se mulțumește atunci să legitimizeze după consumarea faptului o izbucnire criminală, să confirme un fapt stabilit, să sancționeze un act pe care n-a avut înțelepciunea și nici puterea de a-l interzice. Ea devine un simplu instrument în serviciul celor atotputernici și, pentru marea masă a oamenilor, o mașină de opresiune și de constrângere. Astfel, în *Minăstirea din Parma*, Rassi învăluie în forme juridice cele mai rele ticăloșii ale stăpînilor lui; șiretenia lui procedurală știe să transforme în reguli fanteziile cele mai aberante ale acestora. Instrument de servitute, legea slujește acum drept barieră în calea libertății individuale; ea descrie limitele a căror depășire provoacă totdeauna o sancțiune; pe scurt, oamenii, închiși de lege într-o rețea de reglementări și de interdicții, se văd readuși la o condiție nefericită și precară. Am devenit niște prizonieri potențiali. Printr-un simbol destul de just, ducatul Parmei trăiește în umbra Turnului Farnese.

Rămîne bineînțeles soluția revoltei, a evadării: a nega regulamentul sau a sări peste zid. Fabrice își dă drumul cu frînghia, iar Julien îi provoacă pe judecătorii săi. Amîndoi cunosc bucuria rupturii și a faptului de a afirma în ochii lumii că de acum înainte își vor scoate propria lege din ei înșiși. În inima liberalismului stendhalian, ispita anarhică va echilibra așadar ispita juridică. Iar Stendhal va visa la vremurile bune de altădată în care orice suflet energic își lua în mîini propria sa soartă. Dar această demnitate regală a nesupușilor sfîrșea cel mai ades în cele mai grave dezordini și Stendhal va ajunge să descopere curînd că singura adevărată formă

modernă de nesupunere e ipocrizia. Julien, Fabrice se străduiesc să se prefacă, să se transforme ei înșiși în propria lor temniță, pentru a scăpa de temnicierii sociali. Ei joacă jocul legalității, dar al unei legalități al cărui arbitrar l-au recunoscut : căci limita juridică, departe de a se dezvălui, asemeni conturului matematic, la capătul unui raționament just, aproape că nu face altceva decât să traducă o stare de fapt, să mascheze o frontieră socială. Din clipa aceea, oare de ce să nu încerce să treacă această frontieră ? A scruta ansamblul forțelor pe care dreptul le sancționează, a le încerca, a le face să se desfășoare în folosul său propriu, a uni rigoarea matematică și cinismul juridic, iată în ce va consta arta politicianului desăvârșit.

Așadar și politica debutează cu o analiză : ea e un exercițiu de luciditate. „Vagul ucide politica.“¹ Precizie, realism, uscăciune, acestea ar urma să fie virtuțile prime ale ambițiosului. Nimic nu distinge deci în acest caz activitatea practică de funcția speculativă :

*Pentru a fi filozof bun trebuie să fii sec, limpede, lipsit de iluzii. Un bancher care a făcut avere a dobândit în parte caracterul unui om care va face descoperiri în filozofie, adică va vedea limpede în ceea ce există ; ceea ce e puțin diferit decât să vorbești cu elocvență despre niște strălucitoare himere.*²

Așa se întâmplă cu domnul Leuwen tatăl, care trece cu un succes egal de la Bancă în Parlament sau în viața mondenă : milioanele nu-i rezistă mai mult decât oamenii. Și într-un caz și în celălalt, aceleași metode îi asigură o egală reușită. Contrariu lui Balzac, care crede în specificitatea activităților diferite și consideră că fiecare în parte pretinde o tehnică anumită, Stendhal se încrede valorii universale și pretutindeni verificată a ana-

¹ *Varietăți intime*, I, p. 368.

² *Varietăți literare*, II, p. 283.

lizei. Căci sufletul omenesc nu variază¹. Odată recunoscut mecanismul citorva mari pasiuni care-i pun în mișcare pe oameni, ucenicul ideolog se poate crede maestru al tuturor situațiilor posibile. El descifrează enigma felului de a se purta al oamenilor, pătrunde secretul inimilor; bancher, amant, prim-ministru, el se bucură de o egală clarviziune care-i îngăduie să ciștige la orice lovitură. Căci „odată descoperite motivele acțiunilor oamenilor“, ce e mai ușor decît să provoci în aproapele tău acțiunea pe care o aștepti de la el? Va fi deajuns să pui în funcțiune resortul potrivit, să susciți motivul potrivit. Seducția „logică“ a Mélaniei și pe un plan superior, dresajul Mathildei de către Julien ilustrează în mod strălucit această tehnică a *conducerii* aproapelui, al cărui exemplu Stendhal îl putuse găsi la Laclos, în forme scandaloase. „Citesc în sufletul lui ca într-o carte deschisă. În fiecare zi învăț să citesc în el mai bine. Cunosc pasiunile...“² La rigoare, analiza investeste pe cel care-i stăpînește secretele cu o putere aproape magică: universul devine pentru el cu totul transparent.

Acesta e cel puțin legămîntul ucenicului ideolog. Dar, cel mai ades, jurămîntul acesta rămîne fără efect, iar realitatea l-a făcut să-și piardă curînd toate speranțele: experiența trăită se dovedește dimpotrivă un loc al obscurității și misterului. În ciuda tuturor strădaniilor analizei, aproapele rămîne imprevizibil. Și, în primul rînd, pentru că aproapele poate la rîndul lui să mă ghi-cească și să mă prevadă: două clarviziuni opuse se anulează. Să fii singurul, visa Stendhal, care l-ai citit pe Helvétius... Dar chiar dacă ești singurul care ai citit această carte supremă, ai putea fi sigur de previziunile ei? Nu, recunoaște Stendhal, starea actuală a cunoștințelor noastre nu ne îngăduie să atingem un atare grad

¹ „Mersul spiritului uman, spune deja Destutt de Tracy, e întotdeauna același în toate ramurile cunoașterii... și certitudinea judecăților sale e mereu de aceeași natură, și are totdeauna cauze asemănătoare...“ (*Traité d'Idéologie*, I, p. 175).

² *Journal*, II, p. 56.

de certitudine. Căci felul de a se purta al oamenilor rezultă din acțiunea unui joc de forțe căruiua îi putem determina *direcția*, dar a cărui *intensitate* nu sîntem încă în măsură s-o calculăm.

*Grație cunoștințelor teoretice pe care le posedăm, ajungem să deosebim aceste forțe; dar cunoștințele noastre sînt prea vagi pentru ca să le putem aprecia cu exactitate intensitatea. Ca urmare, nu putem cunoaște rezultanta: felul de a se purta al omului.*¹

Așadar între roțițele mașinii se strecoară un element de incertitudine. Împreună cu multe alte cauze, el explică de ce seducătorul nu izbutește să-și seducă victima și de ce planurile sale nu-și ating scopul, exact ca și acelea ale prea abilului om politic. În ambele cazuri, o necunoscută de ordin sentimental a făcut să eșueze divinația analitică.

Un eșec divin, altminteri, care redă iubirii partea sa de risc și transformă politica într-un exercițiu periculos, deci amuzant. Atotputernicia plictisește, căci ea a cîștigat totdeauna dinainte. Dar deîndată ce se întrevede posibilitatea de a pierde, totul se reînsuflește. Mosca și ducesa îl cunosc perfect pe Ranuce Ernest. Pentru ei, resorturile caracterului acestuia nu prezintă nici cel mai mic mister; ei ignoră doar ce forță se va afirma cu precădere în cutare sau cutare împrejurare dată. Atunci cînd ducesa îi cere să trateze pe regină cu mai multă considerație, ea nu știe dacă orgoliul lui jignit se va arăta mai puternic în sufletul acestuia decît dorința de a place. Iar mai tîrziu, viața lui Fabrice va fi suspen-

¹ *Varietăți literare*, II, p. 174. A se vedea de asemenea și Tracy (*Éléments d'idéologie*, I, p. 169). „Ne lipsesc cu totul măsurile precise pentru a putea evalua direct gradele de energie ale sentimentelor și ale înclinațiilor oamenilor, ale bunătății lor sau ale depravării... Iată de ce cercetările în aceste științe sînt mai dificile și rezultatele lor mai puțin riguroase.” Nu putem determina atunci sentimentele decît după *efectele* lor: „Justa măsură a efectelor ne servește la estimarea cauzelor.” Cunoaștere a *posterioari* care condamnă foarte clar orice fel de previziune.

dată la capătul unei dezbateri analoage : să fie oare mai bine să-l sacrifice pe Fabrice sau să-l păstreze pe Mosca, să dea curs răzbunării sau ambiției ? Forțele se echilibrează, iar deznodământul rămâne îndoielnic ; Ranuce Ernest alege să nu aleagă, prelungind angoasa și romanul, pînă în clipa în care ducesa hotărăște în locul lui, și împotriva lui. Dar aventura ar fi avut mai puțin farmec pentru toți participanții fără această îndoială neconținut întreținută, fără miza aceasta nesigură, fără teama perpetuă despre care caleașca în permanență înhămată ne oferă o destul de reușită imagine.

Prin aceasta nu e vorba cîtuși de puțin să se resemneze acceptînd obscuritatea ; lipsindu-i puterea de a calcula intensitatea sentimentelor, logica se consacră descoperirii celor mai subtile mișcări. Limpezimea cunoașterii depinde într-adevăr la Stendhal de numărul și precizia *detaliilor* pe care le cuprinde.

În cadrul percepției sau al cunoașterii, detaliul corespunde elementului ultim pe care-l distinge analiza. El joacă rolul de atom al realității sensibile, de mică parcelă indivizibilă și dură, de care privirea se împiedică și se sprijină. De aceea, ea tinde să se contracte din ce în ce mai mult spre acea limită ideală care e punctul ; iar conturul cu care se înconjoară reprezintă ultimul decupaj posibil, un soi de *nec plus ultra* al geometriei analitice. În mai multe rînduri, Stendhal repetă, pe urmele ideologilor și îndeosebi ale lui Destutt de Tracy¹, că nu există adevăr decît detaliat. Detaliul este cel care, localizînd și punîndu-și pecetea pe senzație, o transformă în percepție. El este cel care, — pînză de corabie profilată la orizont, figură de față zărită din vîrfurile unei

¹ După Tracy, *senzația*, element prim și nediferențiat, devine judecată explicitîndu-se și detaliîndu-se. *Percepția* nu e decît această senzație detaliată și întrucîtva desfăcută în fața spiritului. „Putem face în două cuvinte istoria ființei animate, indiferent care ar fi ea ; ea *simte*, *judecă* ; altfel spus : ceea ce simțise inițial în masă, *simte ulterior în detaliu*“ (*Logique*, p. 327).

clopotnițe, os de pește rătăcit în farfuria unui episcop, — modelează și autentifică personaje și peisaje. În sfârșit, accesoriu prim al egotismului, el este cel care face ca memoria să apară vie, iar descrierea reală. Încercînd să reconstruiască realitatea, romancierul trebuie așadar să se străduiască a regăsi sau a inventa mica împrejurare. Iată de ce Stendhal laudă la Merimée, în legătură cu *Venus din Ille*, „contururile extrem de clare, ba chiar seci“, precum și „admirabila atenție îndreptată spre lucrurile mărunte, trăsătură a bunului romancier, și îndrăzneala de a se baza pe aceste lucruri mărunte“¹. Dar în altă parte i se pare că îndrăzneala aceasta dispăre în fața unui gust excesiv al scurtimii :

„A făcut-o, cu un pretext, să descalece“, ar zice Clara.

Dominique spune : „A făcut-o să descalece prefăcîndu-se că a observat cum i s-a desfăcut calului o potcoavă și că voia să i-o prindă cu un cui“.

A scurta explicația acestui detaliu, dar a-l pune în locul lui cu un pretext.²

Așadar, marele păcat împotriva romanului nu e să scrii : „Marchiza a plecat de acasă la ora patru“, ci să omiți împrejurările acestei plecări. Banalul se naște aici dintr-o viziune sărăcită, prea rapidă ; iar concizia însăși a povestirii servește doar să-i ascundă caracterul vag.

Căci în ochii lui Stendhal, cea mai mare crimă rămîne să îneci conturul, să dizolvi adevărul. Concizia nu era decît un rău pe jumătate, dar ce să mai spunem de exemplu despre *emfază* ? Desigur că emfaza pretinde că nu distruge adevărurile, dar ea le desfigurează în mod grav. Căci așa cum suprafața relaxată a unui balon care e umflat încetul cu încetul face să apară, din ce în ce mai groase, dar din ce în ce mai vagi și parcă progresiv dizolvate în sfirtecarea lor, trăsăturile desenului de pe ea, tot astfel mărirea unui ansamblu înecă detaliile

¹ *Marginalia*, II, p. 316.

² *Idem*, *ibidem*, p. 96.

mai degrabă decît le subliniază. Aceasta e emfaza „adică exagerarea trăsăturilor mari, omiterea celor mărunte”¹. Omisiune de neiertat, mai ales cînd provine dintr-o dorință de a realiza un efect literar. Astfel, doamna de Staël se străduiește să-și umfle sentimentele :

*A vrut să fie foarte sensibilă. În ascunzișul inimii ei, și-a făcut o glorie, un punct de onoare, un extaz din faptul de a fi foarte sensibilă. Apoi, a adăugat peste aceasta exagerarea proprie... Dar cum, în același timp, a vrut să simuleze tandrețea, a căzut în galimatias.*²

Tristă pedeapsă a unei tendințe nepocăite față de revărsările inimii : relaxat, diluat, sentimentul sfîrșește prin a dispărea în efortul care-l exagerează³, iar sufletul fără reținere sfîrșește prin a afla în sine doar un gol sfișiat.

Și mai periculoși sînt acei care caută să îndepărteze conturul și să înece determinarea pentru a arunca înapoi ideea sau sentimentul în infinitatea posibilelor. Exagerarea distrugea detaliul, dar lăsa să subziste forma. *Vagul* urmărește să abolească orice formă într-o vibrație vapoasă. În cazul acesta, sentimentul se definește prin tendința sa spre indefinit, prin oroarea lui față de orice limită. În felul acesta, Chateaubriand, ridicînd orice barieră, a aruncat pasiunile în acel *vag* celebru în care expansiunea lor se pierde. Stendhal nu vede aici decît o inferioară ipocrizie, pentru el extazurile și leșinurile camuflează numai adevăratul sentiment care se ascunde. Religie, iubire ideală nu sînt decît văluri comode ale unei realități de nemărturisit. Și Stendhal va încerca să smulgă toate aceste văluri. Toate uniforme pe care de treizeci de ani le-au îmbrăcat trupul și sufletul eroului ingenuu, Stendhal vrea să le trimită la hala de vechituri literare, la acea magazie de accesorii de unde,

¹ *Filosofia nova*, I, p. 103.

² *Sufletelor sensibile*, 53, N.R.F.

³ Dimpotrivă : „Ceea ce sentimentul cîștigă în forță, pierde în întindere. F. A. Chateaubriand” (*Filosofia nova*, I, p. 10).

dimpotrivă, romanticii se vor aproviziona cu generozitate. Sub cămășile scoase ale unui Fragonard sau Boucher, se putea ghici sinceritatea agreabilă a trupurilor. Dar David aruncă asupra tainelor anatomiei umane un peplum roman, Ingres catifeaua imperială, iar Gros un postav pur militar. Secolul adoptă ținuta vestimentară rigidă. Dimpotrivă, Stendhal se apucă să-și dezbrace eroii, să caute în ei „adevăratul desen al nudului, desenul pasiunilor, cu totul diferit de strălucitoarea draperie a *Valentinei*“¹. Din oroare față de moliciunea fluturindă a vestmintelor care atîrnă și induc în eroare, el face să reiasă cu cruzime relieful mușchiului, linia nervului.² Litografiei romantice îi place să provoace ondularea, sub strălucirea lunii, a transparenței eșarfelor și a vălurilor : atunci e moda *diafanului*, acel vag erotic al trupurilor. Or, Stendhal nu se socoate mulțumit decît atunci cînd a izbutit să descrie și să însuflețească acea ființă prin excelență nudă : jupuitul.

Și peisajele au mușchii lor ; pictorii le etalează pe pînze ca pe niște mari trupuri armonioase, și Stendhal le privește cu aceiași ochi duri de anatomist. În orice spectacol exterior, el observă în primul rînd liniile de forță în jurul cărora se edifică ansamblul, frontierele vizibile care despart masele. Singura lui plăcere constă

¹ *Marginalia*, II, p. 216.

² „Pe mine, scrie Stendhal în *Jurnalul* său, pe care desenul m-a obișnuit să caut nudul sub veșminte și să mi-l figurez clar.“ Numeroase pasaje din eseurile sale estetice arată felul cum nevoia lui de exactitate se satisface în acea analiză a corpurilor care e anatomia, dar ne arată și felul cum această cunoaștere a mușchilor, dusă prea departe, provoacă o anume uscăciune a viziunii. De exemplu, Stendhal îl laudă pe Guido Reni, „pentru că urmărește cu o exactitate riguroasă formele cele mai fugitive ale fiecărui mușchi“, (*Școlile italiene de pictură*, III, p. 202), dar în altă parte (*Pictura în Italia*, I, p. 182) recunoaște că această expresie musculară, chiar dacă e astfel nuanțată, rămîne foarte rudimentară pentru că „pasiunile dulci nu pot fi făcute vizibile prin mișcarea mușchilor“. Din acel moment, reveria va căuta să învăluie contururile, trupurile își vor regăsi vălurile și pudoarea.

în priveliștile panoramice în care cîmpia se etalează cu claritatea unui releveu topografic: în zilele noastre ar fi un fanatic al peisajului aerian. Astfel, de la înălțimea de la Sainte-Baume, încearcă o bucurie cu totul intelectuală privind „Marsilia, insulele, marea, ca pe o hartă bine alcătuită”¹. Are nevoie de un cer limpede, pe a cărui puritate nu o încurcă nici norii nici ceața, în care toate detaliile contemplate pot să-și decupeze contururile pe detaliile din jur, și în care motivele se profilează în arabesc. Expresiei „piscul nedeterminat al pădurilor”, frumos exemplu al scandalosei moliciuni a lui Chateaubriand, el îi răspunde în felul următor, observînd că

*în Franța conturul pe care pădurile le trasează pe cer e alcătuit dintr-o suită de puncte mici. În Anglia, conturul acesta e format din mari mase rotunjite.*²

Și numeroase texte, tot atît de interesante, atestă acest gust pentru o natură în care formele se modelează într-o serie de îmbucări și de decupaje.

De exemplu, muntele văzut de jos constituie pentru viziunea analitică o piesă excepțională, pantele sale erodate etalează în fața privirii arhitectura planurilor lui conjugate. La începutul romanului *Roșu și negru*, orașul Verrières se întinde „pe panta unei coline ale cărei aglomerări de castani viguroși marchează cele mai mici sinuozități”³. Stendhal adoră și peisajele din Alpi „unde aerul e atît de curat iar imaginea se realizează atît de bine încît oricînd te simți despărțit doar de un sfert de leghe de vîrfurile înzăpezite pe care se pot vedea cele mai mici pante și cele mai mici șerpuiiri și pe care s-ar putea zări sărind caprele negre”⁴. Aici, lumina are ca prim rol îndulcirea contururilor, iar dimineața spală for-

¹ Jurnal, III, p. 56.

² Memoriile unui turist, Lorient, 7 iulie, II, p. 133.

³ *Roșu și negru*, I, p. 3.

⁴ *Marginalia*, I, p. 284.

mele de confuzia în care le-a cufundat noaptea. Astfel, în celebrele rînduri din *Mănăstirea din Parma*:

*Căldura copleșitoare care domnise în tot timpul zilei începea să fie temperată de briza dimineții. Zorile începușeră să deseneze cu o lucire alburie slabă piscurile Alpilor care se înalță spre răsărit și spre nordul lacului Como. Masele lor albite de zăpadă, chiar și în luna iunie, se desenează pe azurul limpede al unui cer veșnic senin... Zorile, revărsîndu-se, marcaseră văile care le separă luminînd pîcla ușoară ce se ridică din adîncul cheilor...*¹

Magnifică ilustrare a unui efort făcut de o inteligență care-și ridică încetul cu încetul vălurile pentru a țîșni la lumină. Bucuria cea mai desăvîrșită recompensează în acel moment pe spectatorul în care orice detaliu, vizual sau sonor, își imprimă pecetea sa imobilă:

*Fabrice distingea zgomotul fiecărei lovituri de vislă; detaliul acesta atît de simplu îl emoționa pînă la extaz...*²

Extaz care rămîne totuși ciudat de pasiv. Căci acestor peisaje atît de desăvîrșit epurate de orice incertitudine, le mai lipsește prezența ființelor vii și a oamenilor, capacitatea de a reține privirea care să le parcurgă, imaginația care să le urmărească. În loc să le mîngîie învelișul, ochiul le-a despuiat, le-a sterilizat, le-a privat de orice adevărat relief. Din clipa aceea, lumea se etalează ca o vastă panoramă; pe plan orizontal se desfășoară ca o hartă de stat major, pe plan vertical se înalță ca un decor de teatru. Dealtfel, să nu ne închipuim că acolo lucrurile nu se află *distanțate* unul de altul. Dimpotrivă, claritatea viziunii neavînd preț decît în măsura în care aceasta apare ca un cîștig asupra indistinctului, spectatorul plasează în depărtări obiectul contemplat pentru a-și oferi plăcerea de a-l recuceri în dauna distanței. Vrea să vadă de departe așa cum se

¹ *Mănăstirea din Parma*, cap. VIII, I, p. 271.

² *Idem*, p. 292.

vede de aproape, ca un hipermetrop. Dar grație acestui joc cu totul intelectual, depărtarea devine o falsă depărtare, un provizoriu indeterminat asupra căruia „operația” privirii a izbutit din plin. În definitiv, relieful nu există decît pentru a se aplatiza imediat mai apoi ; spațiul apare doar pentru a-și confirma înfrîngerea, pentru a afirma că în el nimic nu rămîne nici neexplorat și nici exaltant, că a constituit doar mediul clar al unei experiențe perfect reușite. Privirea l-a traversat, nu l-a parcurs ; i-a experimentat golul, nu profunzimea. Mai tirziu, îl vom surprinde pe Stendhal lovindu-se de aceste probleme esențiale ale iluzionării și perspectivei și, prin reflecția asupra lor, ajungînd pe căi cu totul diferite de cele pe care gustul lui pentru distinct l-a dus acum. Pentru moment, geometria sa rămîne bidimensională ; apare și cea de a treia dimensiune, intensitate a sentimentelor, profunzime a spațiului, contagiune a iubirii, și universul acesta plan va trebui să-și găsească direcția spre care să se deschidă. Atunci va fi momentul să treacă de la mecanic la dinamic, să descopere în lume și în spirit un întreg joc de solidarități în mișcare și, printr-o conversiune întrucîtva asemănătoare cu cea pe care o descrie Proust în finalul *Timpului regăsit*, să construiască o psihologie în spațiu. Dar uscăciunea viziunii îl apără pentru moment pe Stendhal împotriva oscilațiilor liniilor și revărsării formelor. Peisajul ideologic se vrea lipsit de bravură, de umbre, de mister.

Va putea oare să deseneze tot atît de ușor în tuș peisajul interior ? Căci sentimentele trăiesc sub formă unei tufe ; se amestecă, se întrepătrund și se acoperă unul pe celălalt. Întreaga tradiție psihologică franceză se îndreaptă spre exploatarea unei complexități mereu sporite și, în același timp, ea încearcă să expună această complexitate la lumina unei expresii din ce în ce mai limpezi. Pentru a se insera în această tradiție, Stendhal era înarmat în mod admirabil : în primul rînd, prin cunoașterea ideologiei, care împingea pînă la manie gustul divizării, dar mai ales prin pasiunea lui instinctivă pentru claritate. Pentru a cunoaște ceea ce resimțea, trebuia

într-adevăr să dezlege nodul pasiunilor, să izoleze fiecare nuanță sentimentală, să-i dea un nume și un loc, pe scurt s-o orînduiască într-unul din compartimentele preparate pentru ea de analiza limbajului. Iar dacă vrea să evite schematizarea, adică dorește să salveze complexitatea și în același timp limpezimea sentimentelor, va trebui să înfățișeze o disociație temporală a ceea ce în experiența imediată îi era dat *într-un ansamblu*; va trebui să etaleze în timp diversele fire din care era alcătuit nodul sentimental. Din acel moment, sentimentele se vor distinge succedîndu-se; ele se separă unele de altele; și, așa cum prisma descompune tristețea cenușiului într-o întreagă gamă strălucitoare a nuanțelor curcubeului, fiecare dintre ele realizează din această dezagregare un spor de strălucire și de voie bună plină de viață.

Sentimentele dobîndesc atunci o existență individuală, o viață, o moarte, un chip care le aparține numai lor. Fiecare sentiment „ocupă sufletul“, afirmă Stendhal, îl umple pînă a-l face să se reverse. „Un singur gînd îl stăpîni...“ „Nu s-a mai gîndit decît la un singur lucru...“ De cîte ori în romanul lui Stendhal atari formule nu subliniază absorbirea unui personaj de către un sentiment, totala lui insensibilitate față de tot ceea ce nu e acest sentiment, uitarea lui față de tot ceea ce l-ar putea îndepărta sau distrage de la el? „Gîndurile“ se instalează în planul din față al conștiinței, halucinante și tiranice, asemeni groplanurilor în tehnica cinematografică. Ele împiedică orice scăpare, astupă orice ieșire. Nici o idee preconcepută nu vine, ca la Proust de exemplu, să echilibreze sau să nuanțeze atacul. Conturul lor se îmbină perfect cu acela al conștiinței. În sufletele eroilor stendhalieni nu există nici o umbră, în jurul sentimentelor lor nici un ciucure, nici măcar vreo dantelură. Pure și perfecte, sentimentele ies la lumină dintr-o țîșnătură, dintr-un singur bloc. Eleganța, sinceritatea gestului eroului stendhalian sînt negreșit corelate de acea brutalitate interioară precum și de faptul

că, asemeni săgeții care zboară spre țintă, în orice clipă el nu e preocupat decît de un singur proiect, nu e obsedat decît de un singur gînd, nu e împins decît de un singur și irezistibil impuls. Nimic nu se agață de el, nu-l reține, sau îi încetinește pornirea. Zboară fără nici un leșt.

Și aceasta e adevărat chiar și în ceea ce privește momentele de luptă lăuntrică, de dezbateri între Julien și Mathilde, de exemplu, în care sufletul eroului pare imobil și împărțit. Chiar și atunci, ezitarea nu e alcătuită decît din succesiunea extraordinară de rapidă a unor mișcări contrarii. Dorința de a iubi, dorința de a rezista iubirii se succed într-o asemenea viteză încît dau impresia că ar putea coexista. Dar dacă le privim mai de aproape, constatăm că nu se amestecă nicicînd și că fiecare dintre ele stăpînește pe rînd un suflet într-o totală puritate, dar într-un interval de timp prea scurt pentru ca eroul să poată trece la act. În acest caz, tensiunea dramatică provine dintr-un efect al mișcării reținute, al vibrației imobile. Să ne gîndim în schimb la mișcările în care pasiunea are răgazul să se instaleze și să se agațe de suflet, de exemplu să ne gîndim la dorința de răzbunare care, în finalul romanului *Roșu și negru*, îl împinge pe Julien să asasineze. Mai e nevoie să invocăm catalepsia sau hipnotismul pentru a explica mersul orbește, limbajul bilbiit și gesturile lui precise și absente de somnambul ? Să vedem mai degrabă în obsesia aceasta un caz limită, un exemplu patologic și prea perfect al tiraniei pe care sentimentele o pot exercita asupra sufletului și care-l transformă pe cel care le încearcă într-un alienat provizoriu. Căci, deși trăiește în plină lumină, eroul stendhalian are și el demonii lui. Și el este un posedat.

Și demonii aceștia se schimbă neconținut. Sentimentele stăpînesc fără a zăbovi, și plecarea lor pare tot atît de bruscă ca și impunătoarea lor prezență. În urmă, ele nu lasă să trăgăneze nici o urmă : ba de cele mai multe ori, sentimentul care le urmează mai degrabă li se opune și le neagă decît le prelungește. Stendhal e un maestru

al hiatusului. Și aceasta e o urmare logică a diviziunii analitice ; căci pentru a ajunge la sentimentul pur, analiza a trebuit să rupă orice contact din jurul lui, să împiedice orice amestec, să fărîme articulațiile interioare. Discontinuitatea sentimentelor le garantează în fond puritatea. Pentru a rămîne pure și intacte, ele se desfășoară prin mutații bruște, în linii frînte, fără a găsi în ființa care le încearcă nici un mediu interior în stare să le amortizeze șocul. În acest caz, sufletul nu e un lichid onctuos ci un loc gol în care sentimentele se vor izbi unele de altele, apoi vor dispăre :

*Fapt demn de observat, sufletul nu posedă decît stări, și niciodată calități în depozit. Unde e bucuria unui om care plînge ? Nicăieri, a fost o stare.*¹

Toată viața inimii este supusă legii acestui trecut simplu : nimic nu poate lega unele de altele aceste stări, și în ele ființa se află captivă într-un prezent sacadat și sucesiv.

O altă exigență interioară avea să contribuie și ea pentru a forța, a exagera această discontinuitate psihologică : Stendhal consideră șocul necesar pentru menținerea trează a sufletului. „Sensibilitatea, scrie el pe urmele ideologilor, indiferent de felul și de organul în care se exercită, trăiește doar din schimbări. din contraste.“² Atît de mare este puterea adormitoare a acestei obișnuințe, ale cărei demersuri și efecte nocive le descrisese de curînd Maine de Biran. Pe scurt, omul trăiește doar zguduit. Și, în felul acesta, ne explicăm neobișnuita violență a sentimentelor în universul stendhalian, brutalitatea felului lor de a apare : o lume în care ideile vă „vin ca o crampă“³, în care mîna apucă pumnalul tot atît de iute cum e apucat sufletul de bănuieli, în care eroii sînt surprinși în fiecare clipă de

¹ Jurnal, I, p. 191.

² *Filosofia novia*, I, p. 369.

³ *Mănăstirea din Parma*, I, p. 253.

descoperirea a ceea ce simt sau de revelația a ceea ce au devenit. Lucien Leuwen se vede iubit, apoi nu mai e, pentru a fi iubit din nou, cu aceeași surprindere, ca și cum ar fi vorba de un altul: „Începînd de ieri, nu mai sînt stăpîn pe mine însumi, mă supun unor idei care-mi vin dintr-o dată și pe care nu le pot prevedea cu un minut mai devreme...”¹. Dar, fără a și-o mărturisii sieși, savurează prospețimea acestei lumi în care domnește imprevizibilul. A fi natural, înseamnă atunci a se abandona schimbării, a ceda în fața surprizei și a rătăcirii, a nu voi să te concentrezi mereu și nici să prevezi mereu. Eroul stendhalian nu are un *caracter*; nu e în mod constant îndreptat spre definirea și esența proprie, ci trăiește de pe o zi pe alta, după culoarea orei și după hazardul întîlnirii. Liber și suplu, el se strecoară, ca și romanul care-i povestește aventurile, într-un prezent perpetuu.

Iar prezentul acesta rămîne viu, pentru că e lipsit de orice reglementare în însăși mișcarea lui. Nimic mai monoton decît o suită legată de aventuri, iată ceea ce arată clar atîtea romane picarești proaste. Dar în cazul de față, aventura își păstrează întreaga savoare pentru că, de fiecare dată, sufletul o primește într-un mod diferit. *Tempo*-ul vieții interioare se accelerează sau se încetinește în realitate în funcție de climatul de moment, în funcție de gradul de relaxare sau de cel de tensiune. La Stendhal există o anume viteză psihologică și ea e cea care se însărcinează să indice acea dimensiune esențială despre care o psihologie lineară n-ar fi în măsură să dea seama, precum și intensitatea sau densitatea sentimentului, importanța lui relativă. Noțiunea de *ritm interior* vine în felul acesta să răstoarne datele psihologiei bidimensionale: „stările” se ivesc și dispar mai repede sau mai încet după cum pasiunea se concentrează sau se destinde. Așa cum cinematograful poate sugera tulburarea unui personaj multiplicînd viteza sau incoerența imaginilor care-i surprind privirea, și romanul poate

¹ Lucien Leuwen, I, p. 348.

tulbura decupajul psihologic în momentele de criză violentă. Celebra analiză a geloziei lui Mosca ilustrează strălucit această tehnică a accelerației interioare : Mosca privește cum dansează înaintea ochilor săi gesturi imaginare ; el vede săruturi inexistente ; iar diversele idei pe care situația le inspiră creierului său torturat defilează în acest timp în el într-o manieră nestăpînită. Dincolo de mișcările care o trădează, gelozia contelui nu e de fapt decît această ameteală. Căci, așa cum observase deja tînărul Stendhal în *Filosofia novia* :

*În materie de stil, forma face parte din lucru. „Cît privește sentimentele, ritmul le arată.“ Ritmul trebuie așadar să intre într-o lucrare proporțional cu sentimentele aflate în ea. E un fapt pe care nu-l observă decît oamenii de geniu.*¹

Trebuie deci să vedem în ritm un substitut dinamic al celei de a treia dimensiuni de care Stendhal refuză încă să țină seama. Viteza desfășurării stărilor sale psihologice îi îngăduie să le depășească și să le lege într-o sinteză care e propriu-zis un sentiment. Unitatea formală e un preludiv la unitatea substanțială.

Ba chiar s-ar părea că între ritmul interior al stărilor psihologice și ritmul exterior al evenimentelor povestite, Stendhal a stabilit o serie de corespondențe secrete. În *Roșu și negru* în momentele de criză pasională, geamurile se sparg, trăsurile o iau razna, evenimentele se multiplică, totul se întîmplă simultan. Dar fericirea creează între momentele acestea de dezlănțuire mari lacuri de calm și de liniște în care timp nu survin decît micile evenimente de fiecare zi ale unei intimități fericite. Compoziția cărții, care urmează ritmul interior al improvizației stendhaliene, se fundamentează pe această alternanță involuntară de momente de repaos și de momente de galop, pe această respirație profundă a tensiunii și destinderii, a vieții concentrate și a vieții care se

¹ *Filosofia novia*, II, p. 38.

etalează. Căci Julien, acest neobosit cavalier, cunoaște și hanurile bune. El știe să practice arta haltei. În timp ce urcă un munte înalt, el se oprește o clipă și se abandonează unei reverii a vieții simple : „Călătorul care tocmai a urcat un munte cu pante abrupte se așază pe culme și află o plăcere desăvârșită odihnindu-se. Dar, adaugă Julien imediat, ar fi el oare fericit dacă l-ar sili cineva să se odihnească întruna ?”¹ Trebuie atunci să pornească din nou cu avânt înainte, spre ținta pe care i-o stabilește ambiția. Și tocmai suplețea aceasta interioară, elasticitatea aceasta sufletească fac din el un pur erou stendhalian.

Dacă apăsăm pe contururi, dacă forțăm determinarea, dacă exagerăm discontinuitatea, vom obține *comicul*. Rîsul, scuturătură a corpului, ia naștere din spectacolul unui om scuturat. În cadrul comicului, mișcările și momentele nu se mai înlănțuie cîtuși de puțin unele de altele. Separate de intervale din ce în ce mai mari, ele dobîndesc o existență haotică și derizorie : discontinuitatea devine în acest caz incoerentă.

Comicul comportă anumite grade. Dacă intervalele astfel relaxate se multiplică în suficientă măsură pentru ca sosirea oricărui element nou să surprindă, rămînînd însă destul de reduse pentru ca surpriza să nu șocheze, pe buze înflorește *zîmbetul*. Sentimentul care provoacă surîsul este acela care a înșelat așteptarea, fără a o brutaliza. Astfel, pentru „fata nebunatică” pe care orice noutate o atinge ușor, în mod plăcut, și pentru care, afirmă Stendhal „fiecare nouă senzație e o nouă plăcere, provocînd o surpriză agreabilă care dă naștere *Rîsului*”.² Să mai facem un pas, să mărim și mai mult intervalele ; neașteptatul va provoca de data aceasta rîsul. Rîd de dezmințirea pe care realul o dă obișnuinței, de prăpastia iscată dintr-o dată în soliditatea lucrurilor, de continuitatea brusc întreruptă ; rîd de Lucien Leuwen trînit de propriul său cal în noroi la Nancy sub privirea

¹ Roșu și negru, cap. 27, I, p. 273.

² Molière, VII.

iubitei sale, sau de Rassi îndoit în chip grotesc sub loviturile de picior ale prințului său. Pe scurt, comicul — dealtminteri exact ca și tragicul — se bazează pe fața emoțională a *neașteptatului*.

*Dacă elementul neprevăzut n-ar fi condiția sine qua non, n-ar exista nici a ride, nici a plinge. Dacă e așa, prezentînd lucrul care trebuie să provoace cuiva risul sau plînsul, cît mai treptat, am putea evita risul sau lacrimile.*¹

Stendhal va descoperi farmececele acestea insensibile atunci cînd își va îndrepta eroii pe calea tandreței: atunci, grație vagului și modulației, pictura și muzica îl vor învăța toate insinuările adevărului progresiv. Dar Stendhal vrea să parvină la comic pe scenă, or adevărul în teatru nu se realizează progresiv. Departee de a lega, teatrul juxtapune și separă. Ca și sculptura, el iubește adevărul excesiv și solidificat:

*Nimic nu pune într-o lumină mai ridiculă genul acesta de exagerare indispensabilă teatrului decît imobilitatea eternă a sculpturii.*²

Teatrul avansează așadar grație unor imobilități succesive; în teatru fiecare clipă se investmîntă într-o demnitate sculpturală sau grotescă: univers de oameni-statui și de sentimente de piatră.

Întreaga diferență dintre comic și tragic rezidă atunci în insistența mai mare sau mai mică prin care, în cadrul acestei parade imobile, gesturile și sentimentele vor fi subliniate și înconjurate. Întrucît, în ambele cazuri, discontinuitatea rămîne aceeași, ceea ce hotărăște aici este forța conturului, puterea lui de izolare. Căci sentimentul jucat, oricît s-ar vrea de pietrificat, află uneori un ecou în sentimentul real al spectatorului; între scenă și sală

¹ *Filosofia novia*, I, p. 250.

² *Varietăți artistice*, p. 131.

se poate trezi un soi de simpatie care stă la izvorul tragicului. Împărtășit, sentimentul este pe jumătate eliberat. Comicul, dimpotrivă, îi închide în mod inexorabil în ei înșiși pe personaj și pe spectator. Primului îi lasă doar preocuparea de sine însuși și cea a măruntelor lui planuri, iremediabilă miopie a pasiunii vicioase și nu aceea generozitate a atitudinii care face din orice erou tragic un frumos implorator. Celui de al doilea, îi dă „vederea propriei superiorități” care iscă în el o plăcere de amor propriu puțin favorabilă ieșirii din sine. Raportul comic există așadar grație contactului îndepărtat a două singurătăți, din care una o judecă pe cealaltă. Rampa subliniază distanțele în așa fel încît să prevină orice tentativă de simpatie sau de milă, adică orice alunecare spre tragic :

*Primejdia comicului e că personajele care ne fac să rîdem să nu ne pară uscate și să ne consterneze partea tîndră a sufletului. Vederea nenorocirii l-ar face să-și neglijeze observarea propriei sale superiorități...*¹

Nu există comic fără uscăciune, rîsul întrerupe contactul între oameni.

Puterea izolatoare a comicului se va manifesta în modul cel mai strălucit în acea formă absurdă și excesivă de artă care e caricatura. În cazul ei, nu mai contează decît conturul, învelișul. Interiorul încetează de a mai exista, omul se reduce la propria sa paradă, sau chiar la propria sa grimasă. Rénal, Valenod, Rassi, Sansfin nu au nici o existență reală; marionete dure și găunoase, ei sînt doar gesturile lor proprii, mimica. Nici un gînd viu în ei, fațada lor acoperă un mare vid tăcut. În mod asemănător, cei care frecventează palatul de la Mole aproape că nu sînt decît morți vii; absurd de anacronici, istoria pare să-i fi golit de substanță, ei necontînuind să trăiască decît prin partea lor cea mai superficială : politețea. Și, fără îndoială, ei reprezintă expre-

¹ *Pictura în Italia*, II, p. 172.

și a cea mai desăvârșită a viziunii comice a lui Stendhal, dacă e adevărat că această viziune se condamnă a nu face să defileze prin fața ei decît trupuri golite de suflet, adevăruri lipsite de sens, pe scurt aparențe pure și lamentabile, destinate pur și simplu să descurajeze orice forme de contact autentic sau de simpatie omenească.

Acesta e punctul extrem la care ajunge tentativa stendhaliană de a distinge și a limita adevărul. După ce a distrus continuitatea lucrurilor, inteligența le-a închis în contururi pe care le-a voit din ce în ce mai riguroase. Atîta timp cît cultul detaliului îl salva de la schematizare, scriitorul se limitase la o viziune seacă, dar sănătoasă. Iată că tentația comicului îl face acum să distrugă detaliul, apoi să golească adevărul de orice conținut, în profitul unui contur exacerbat. În universul acesta din ce în ce mai formal linia încetează de a mai fi un mijloc și devine scop, iar mecanismul determinării ajunge să prevaleze asupra preocupării pentru obiectul care urmează a fi determinat. La limită, în cazul comicului, determinarea ucide obiectul determinat. Și, desigur, Stendhal a învățat de la veacul al XVIII-lea arta de a trăi prin suprafață și de a voala cu un zîmbet marele vid al inimilor. Dar punctul în care îl vedem ajuns nu poate reprezenta pentru el decît o limită de nesustînut. Îi va fi necesar să repopuleze adevărul, să-i redea un conținut viu, o plenitudine interioară. Căzînd în ispita contrarie, îl vom vedea acum coborînd din nou spre teritoriile necunoscute, unde îl așteaptă negreșit fericiri mai profunde.

II

Vai, orice știință seamănă într-o privință cu bătrînețea, al cărui cel mai rău simptom e știința vieții, care ne împiedică să ne pasionăm și să comitem nebunii pentru nimic. După ce am văzut Italia, aș dori să găsesc

*la Napoli apă din Léthé, să uit totul și apoi să-mi reîncep călătoria...*¹

De fapt a cunoaște înseamnă poate a renunța să meargă mai departe, să recunoască că nu mai e nimic de cunoscut în Italia, să se resemneze la ceea ce a cunoscut. „Știința, adaugă Stendhal, te poate face să vezi uniformitatea, să te plictisești.“ Triumful cunoașterii se întovărășește așadar cu o absență a surprizei; iar universul acesta pe care atâtea eforturi îl făcuseră să fie cucerit în detrimentul indistinctului, Stendhal îi acuză acum duritatea monotonă, aspectul definitiv, decupajul, pe scurt, ceea ce el însuși numește *uscăciune*. Cum să scape de acest blestem al cunoașterii?

Un prim mijloc ar fi desigur să distrugă cunoașterea. Dar, din moment ce uitarea voită ne e interzisă, din moment ce riul Léthé nu curge pe acest pământ, de ce să nu luăm unele măsuri în așa fel încât nicio dată să nu ne mai putem aminti?

*Vreți cumva să vedeți Roma doar o singură dată, căutați să vă formați repede o idee clară despre cele șapte coline. Dar dacă vreți să vă întoarceți cu plăcere la Roma, nu urmăriți cîtuși de puțin această idee exactă, dimpotrivă, evitați-o.*²

După cum Gide va vedea în nehotărîre secretul de a nu îmbătrîni, Stendhal găsește un mijloc de a salva prospețimea vieții sale printr-o tehnică a inexactității voluntare. Nehotărîrea viziunii sale prezente conservă în acest caz plăcerea tuturor viziunilor sale viitoare; readuse la dezordinea lor, eliberate de definiții, peisajele redevin noi și neprevăzute. În definitiv, e o politică de înțelept și de ignoranță conștientă care ar fi salvat varietatea și interesul viitorului.

Dar a vedea lucrurile fără a le cunoaște, a te bucura de ele fără a le epuiza, înseamnă a le imagina. Și ima-

¹ *Plimbări prin Roma*, I, p. 304.

² *Idem*.

ginația previne într-adevăr cunoașterea paralizantă în care Stendhal vede de acum înainte o robie reciprocă a lucrurilor și a ființei. Ea stabilește un contact liber și suplu cu obiectul lăsându-i oarecare libertate, dar fără a-l tăia în întregime de eu. Și totuși imaginația nu propune nici o imagine precisă :

Am spus că imaginația era o zămislire care se istovea încetul cu încetul. O zămislire obscură e aceea care reprezintă un obiect întreg în mod simultan, fără a ne arăta cele mai mici părți ale acestuia ; și se spune că o imagine e mai mult sau mai puțin clară atunci când un număr mai mare sau mai mic de părți din obiectul conceput mai înainte se află reprezentate în ea.¹

Imaginația vede așadar în mare, nu în amănunte. Și chiar și în ansambluri, ea are tendința cel mult să sublinieze contururile. Ea regăsește indistinctul fie printr-o ștergere generală a liniilor, fie printr-un soi de atenție împrăștiată care determină conștiința să nu mai rețină decît detalii relativ importante în detrimentul elementelor minuscule, fie în sfîrșit printr-o parțialitate care accentuînd nemăsurat o singură parte a obiectului îi compromite echilibrul global și falsifică cunoașterea acestuia :

Imaginația nu ne împiedică să vedem, dar, exagerînd neconținut proporțiile unei părți, ne împiedică să formulăm o judecată dreaptă asupra unui caracter, pentru că ne împiedică să vedem în ce cantitate acest caracter are toate acele calități și, prin urmare, care trebuie să fie rezultatul ansamblului lor.²

Oricum, imaginația deformează realitatea, îi neglijează și îi voalează limitele. În cazul eroului stendhalian, forța poetică a ambiției se corelează în felul acesta cu neho-

¹ *Filosofia novia*, I, p. 276.

² *Molière*, p. 251.

tărirea extremă a imaginilor care i se propun. Lipsită de orice conținut care ar îngreuna-o, neîmpiedicată de nici o idee preconcepută, dorința lui se înalță ca o săgeată spre necunoscut. Dacă Julien s-ar fi mulțumit să urmeze căile bine trasate ale unei cariere la capătul căreia l-ar fi așteptat recompense sigure și prevăzute, tiara de episcop sau bastonul de mareșal, nimic nu l-ar fi deosebit de un ambițios comun.¹ Dar, dacă se străduiește să determine mereu viitorul apropiat, el nu prevede decât arareori perspectivele mai îndepărtate ale vieții sale. E un mare strateg care are planuri, dar nu și proiecte. Imaginația lui nu-și fixează nici un scop; e o mișcare pură. În vulturul care pentru el simbolizează destinul napoleonian, Julien admiră ușurința și gratuitatea zborului, nu direcția și nici forța. Pe scurt, Julien se pierde în satisfacția a mii de figuri vagi care suscită în el ardoarea tinereții și chemarea ambiguă a viitorului.²

Și, totuși, de cele mai multe ori, realul se agață și tiranizează. Atenția analitică se ocupase de el cu o obsti-

¹ Nici măcar de ambițiosul teoretic, pe care îl descrie pe un ton uneori agreabil stendhalian Hérault de Séchelles în al său *Traité de l'Ambition*. În el, ambiția apare ca o forță de stabilitate: „Un țel mare e un *sta sol*. El distruge șovăielile cauzate de revoluțiile diurne și anuale ale soarelui și ține legată raza noastră vizuală de același cuart, fixează girueta umană și ne împiedică să parcurgem în întregime orizontul dorințelor noastre zadarnice“ (p. 50). Dimpotrivă, ambiția stendhaliană refuză să se fixeze; ea vrea să se bucure de întreaga lărgime a orizontului.

² Stendhal și-a putut aminti aici de analizele în care Maine de Biran studiază efectele obișnuinței asupra imaginației. Obișnuința ținutește imaginația în direcția unei singure ținte, dar în „Unitatea scopului există o mare varietate de mijloace“. Și Biran evocă „perspectivele vagi, nelimitate, întâmplările, diversele șanse ale ambiției, ale gloriei...“. „Cadrul tabloului imaginat, adaugă el, poate fi într-adevăr fix, dar e ca un tablou mișcător ale cărui figuri succesive se grupează, se combină în mii de feluri; aici nu există continuitate de impresie, nici monotonie, repetiție uniformă, căci lumea imaginară e fără hotar“ (*Influence de l'habitude sur la faculté de sentir*, ed. Cousin, p. 151). De aici provine faptul că pasiunile eliberează și în același timp aservesc, căci în ele se găsesc combinate „principiul mișcării“ imaginației și „forța de inerție“ a obișnuinței.

nație prea pasionată pentru ca acum să-i mai fie prea ușor să se desprindă de el. Pentru a se furișa în afara autorității lui, va trebui să utilizeze viclenia, să caute în masa obiectelor pe care le propune experiența pe acelea care vor părea cel mai puțin închise în ele însele, care vor părea că invită la sugestie sau la coniectură și care într-un fel sau altul vor mărturisi a nu fi numai ceea ce sint. Forme nedesăvârșite, idei abia conturate, sentimente schițate, imaginația cunoaște admirabil punctele de minimă rezistență ale realului, locurile cele mai puțin apărate prin care ea are cea mai mare șansă să-și deschidă o breșă. De exemplu, ruinele romane, mari forme dezagregate, o provoacă „să-și ia zborul spre vremurile din trecut”. „Străinul căruia îi plac ruinele” găsește o plăcere în „a face abstracție de ceea ce este, adică a-și imagina un edificiu așa cum putea fi văzut pe vremea când era frecventat de oameni înveșmînțați în toge”¹. E o reverie tristă care se poate compara „cu trista plăcere a unui suflet melancolic” și care constituie „singura mare plăcere pe care o poți afla la Roma”². Stendhal mărturisește totuși că visează puțin la trecutul istoric: imaginația se îndreaptă mai degrabă spre un înaintea care îngăduie orice nebunie decît spre un înapoi depășit și epuizat. Iată de ce preferă schițele tablourilor desăvârșite :

*Sintem de acord că o schiță provoacă de multe ori mai multă plăcere decît un tablou terminat, pentru că imaginația desăvârșește tabloul mereu, după cum îi convine.*³

Căci, într-un anume sens, schița e o ruină în sens invers. Ea își datorează superioritatea faptului că vine înaintea, nu după desăvîrșire și că prin urmare e mai puțin determinată de aceasta. Imaginația care, în meditația istorică, nu face decît să reconstituie contururile

¹ *Plimbări prin Roma*, I, p. 285.

² *Idem*, p. 44.

³ *Marginalia*, I, p. 284.

pierdute, se află în cazul de față absolut liberă să creeze în voie : nici o nostalgie nu mai îndrumă nici nu mai aservește fantezia invenției ei.

Deosebite prin orientarea lor, aceste două reverii, dintre care una se îndreaptă spre trecut iar cealaltă spre viitor, au totuși în comun faptul că ambele se străduiesc să completeze o imagine fragmentară. Grație conturului știrbit sau incomplet închis al formei sau al ideii, acest soi de imaginație nu operează o scurgere prin care realitatea s-ar uita pe sine în folosul unei creații ireale. Dimpotrivă, ea reperează breșele realului pentru a-și oferi plăcerea de a le astupa. Lui Stendhal, ruinele Colosseumului îi sugerează nu lumea romană în ansamblul ei, ci pur și simplu imaginea Colosseumului în stare absolut nouă. În schițele lui Poussin, lui Stendhal îi place să regăsească, nu ca imaginațiile moderne, o stare care s-ar situa în afara schiței și care ar face-o să coincidă cu mișcarea primă a unui artist genial, ci doar, în prelungirea schiței, mulțimea de tablouri care ar fi putut deveni acea schiță. Asemănătoare cu inteligența prin dorința ei de a completa, această imaginație își află singura ei indeterminație în numărul infinit de întimplări posibile. Ea dorește conturul, dar îl vrea destul de friabil pentru a-l putea distruge după voie și pentru a trasa imediat apoi alte contururi. Fantomă febrilă a inteligenței, ea se epuizează într-un perpetuu du-te-vino între realitate și prelungirea acesteia, distrugând lucrurile pentru a le reconstrui și spărgînd forma doar pentru a o determina din nou. Liberă pe jumătate, dar mai mult decît pe jumătate sclavă, ea apare caracteristică pentru acea proastă dispoziție a unui spirit care ezită încă în privința adevăratei sale orientări.

Iată așadar două forme, sau mai bine zis două niveluri ale imaginației pe care, în actualul stadiu al analizei, sîntem obligați a le distinge în cazul lui Stendhal. Prima e întunecare treptată a realului, creștere a reveriei pure ; cea de a doua nu va părăsi nicicînd lumea, dar se va strădui neconținut să o completeze și să o

corecteze. În *Despre dragoste*¹, Stendhal o zugrăvește pe aceasta din urmă sub trăsăturile „imaginației ardente, impetuoase, spontane... care vede obiectele exterioare“, dar se mulțumește să fie înflăcărată de ele și „le folosește numai decît în folosul pasiunii.“ Aceleași obiecte îi vor permite fără îndoială să-și alimenteze mîine o nouă pasiune, tot atît de violentă, dar dirijată, asemeni unei alte desăvîrșiri ale aceleiași schițe, într-o direcție diferită. Acestei imaginații febrile, Stendhal îi opune o altă formă de imaginație, care ține mai puțin de real și sfîrșește chiar prin a se elibera complet de el. „Imaginația care nu se înflăcărează decît puțin cite puțin, încet, dar cu timpul încetează de a mai vedea obiectele exterioare și ajunge a nu se mai ocupa și hrăni decît din propria ei pasiune, e favorabilă constanței.“ Acestei prime forme cristalizarea îi va împrumuta violența sa plină de nerăbdare, celei de a doua puterile ei irezistibile de maturare lentă și de fidelitate.

Oricît de diferite ar fi, cele două forme de imaginație trebuie totuși să deprîndă, cum spune Stendhal, „drepturile realității“. Pe visător, experiența îl învață că un singur contur, cel adevărat, vine să limiteze o realitate care foarte curînd se dovedește a fi lipsită de măreție :

*Ce idee ne facem la opt ani despre o bătălie ; imaginația e atunci fantastică iar imaginile pe care le trasează sînt imense. Nici o experiență rece nu vine să-i reducă contururile.*²

Dar bătălia de la Waterloo reduce visul lui Fabrice ; sub presiunea vieții, imensitatea fantastică a reveriei se restrînge puțin cite puțin, pînă cînd contururile ei ajung să coincidă cu conturul adevărului. „Primul fapt, afirmă Stendhal, *circumscrie imaginația.*“³ Iată-ne din nou pri-

¹ *Despre dragoste*, II, p. 197.

² *Plimbări prin Roma*, I, p. 44.

³ *Marginalia*, II, p. 139.

zonierii aceluiasi cerc, înconjurat de aceleași certitudini. În jurul eroilor săi, Stendhal nu a ridicat atâtea ziduri îngrozitoare, nu le-a pus pe urme atîți hidoși temniciperi decît pentru a simboliza destinul nostru spiritual. Căci, odată imaginația împlînzită, formele încețază a se mări la infinit sau de a se reînnoi perpetuu pentru a se închide din nou asupra realității imobile. Trebuie să auzim atunci termenii magnifici¹ prin care Stendhal protestează împotriva acestei lumi invadate de figură, împotriva acestei împărății a definiției și exactității care, antrenată într-o monotonă poftă de cunoaștere și de înregistrare, ajunge să uite, în culmea falsei sale plenitudini, marele vid al inimilor :

*De îndată ce caut un suflet, mulțimea aceasta de figuri, de națiuni diferite, de forme diverse... toate acestea nu mai sînt în ochii mei decît un vast pustiu de oameni.*²

III

Lumea a încremenit, s-a golit sub o privire : de acum înainte, asupra acestei mulțimi lipsite de viață, asupra acestui pustiu fără suflet, domnește ochiul, care a separat și a compartimentat lucrurile. Și, nesatisfăcută de faptul că a ucis totul, cu excepția sufletului, tirania aceasta se va lega acum chiar de sufletul însuși. Pentru ca propria sa acțiune să se întoarcă împotriva sa însuși, e de ajuns ca Stendhal să nu se mai simtă subiectul și obiectul viziunii analitice și, în loc să mai pornească de la el, privirea atotputernică să se îndrepte spre el. Căci un semen al său poate tot atît de bine să-i aplice lui tratamentul la care el însuși a supus lucrurile. La rîndul său, se simte privit, cîntărit și judecat ; el își simte libertatea redusă la o definiție, la o esență. În bucu-

¹ Și, în mod paradoxal, luați din Chateaubriand...

² *Varietăți artistice*, p. 44.

ria de a cunoaște se amestecă atunci o panică inversă, ale cărei mișcări îl împing cu toate spre fugă, spre retragere și spre păstrarea secretului propriu. Și ne putem da seama de câteva din atitudinile cele mai tipic stendhaliene grație acelei dorințe fundamentale de a scăpa de determinări, de a deruta pe martori și pe judecători.

El va putea eluda această privire care-l imobilizează prin diverse procedee, prin mască¹ de exemplu, sau prin fugă. El respinge imaginea aceasta la care semenul său vrea să-l reducă, opunându-i o altă imagine sau refuzînd să admită oricare altă imagine grație ipocriziei și pudorii. Dealtfel, Stendhal nici nu are posibilitatea de a alege între cele două atitudini: el se recunoaște incapabil, pentru că e bărbat, să practice ba chiar să înțeleagă pudoarea. Dimpotrivă, vede în aceasta prima atracție și marele privilegiu al femeii, un mecanism misterios în fața delicateței căruia analistul cel mai subtil își mărturisese neputința. Finețea evazivă a femeii, scrie el, rezultă exclusiv din „asociații de senzații care nu pot exista la bărbați și, adeseori, dintr-o delicatețe fără cauze în natură“. Pudoarea ar fi atunci, și aici Stendhal îl urmează pe Helvétius, un fruct fermecat al civilizației. Oricum ar fi, bărbatul nu poate vorbi despre ea decît din „auzite“. „El nu poate decît constata și suferi farmecul acestor obișnuințe, de multe ori indescifrabile, vlăstare ale pudorii.“² Dar ele îi sînt necesare pentru a se simți fermecat; nu-i plac femeile prea transparente, se plictisește repede de acea Louason în care fusese totuși atît de mîndru să poată citi ca într-o carte deschisă. În doamna de Chasteller, dimpotrivă, Lucien Leuwen adoră obscuritatea, imprevizibilul, tresăririle retractile ale unei delicateți înspăimîntate; și sentimentele lui Lucien nu fac în acest caz decît să reproducă pe cele ale

¹ Asupra tuturor acestor teme trebuie citit remarcabilul articol al lui J. Starobinski despre *Stendhal pseudonyme*, în „Ternps modernes“, 1950.

² Despre dragoste, I, p. 120.

lui Stendhal însuși pentru Métilde. Căci farmecul pudorii e în primul rând, farmecul incomprehensibilului.¹

Pudoarea e înșelătoare. Ea e o „obișnuință de a minți“, o minciună instinctivă și suplă. Dimpotrivă, ipocrizia există printr-un efort constant susținut spre a nu dezminți o minciună care a fost hotărâtă anterior oricărui act și pe care întreaga conduită încearcă în mod sistematic să o opună privirilor ce o explorează. Ipocrizia nu dă înapoi, dar nici nu atacă, vrînd doar să înalțe între lume și suflet un perete despărțitor fără nici un gol. Și totuși, în măsura în care ființa își propune să adere prin intermediul ei la o falsă definiție de sine, ipocrizia o închide la rîndul ei în acea lume de uscăciune de care ființa tocmai voia să fugă. Căci ea o determină sau cel puțin îi comandă gesturile cu mai multă rigoare decît ar fi putut-o face toate privirile concentrate asupra ei. Exact ca și vanitatea, ea transformă ființa în spectacol, o silește să apară pe scenă, dar în timp ce vanitatea, înconștientă de sine însăși, o îndreaptă numai spre alții, ipocrizia o face și propriul ei spectacol. Prin ipocrizie ființa se vede acționînd și controlînd cele mai mici mișcări. Dușmană a oricărei spontaneități, ipocrizia sufocă așadar și crispează: ea transformă ființa în sclavă, în sensul cel mai rău al cuvîntului. Întreaga lui experiență de copil îi arătase lui Stendhal că ipocrizia era un fals remediu, un remediu mai rău decît răul, din moment ce sub pretextul de a-l scăpa de semenul său, nu făcea decît să-l supună și mai strict judecării lumii, și-l supunea în plus unei judecări încă mai nemiloase decît a oricărui alt spectator: lui însuși. Să nu uităm că pentru

¹ Îndrăgostitul nu trebuie nici să vadă nici să înțeleagă femeia iubită: el trebuie să-i respecte misterul. În *Privilegiile* din 10 aprilie 1840, Stendhal acordă „privilegiatului“ un dar universal de clarviziune, dar acest dar se oprește în pragul iubirii: De douăzeci de ori pe an, privilegiatul va putea să ghicească gîndirea tuturor persoanelor care se află în fața lui la o distanță de douăzeci de pași. De o sută de ori pe an, el va putea să vadă ce anume face în clipa de față orice persoană va voi; singura excepție desăvîrșită o constituie femeia pe care o va iubi mai mult (*Varietăți intime*, I, p. 205).

Stendhal, Julien Sorel e un erou demn de milă și nefericit.

Așadar, Stendhal a adoptat cel mai ades o a treia atitudine : nici retragere pudică, nici apărare ipocrită, ci ofensivă scandaloasă. Provocarea a fost pentru el o pu-doare întoarsă pe dos. Vulgaritate complezentă, etalare de sine, grosolănie cinică, astăzi nimeni nu se mai lasă indus în eroare de această artă de a „stendhaliza“ care a izbutit totuși să îndepărteze de el o întreagă jumătate de secol de conformiști. Poate că adevărații iubitori ai lui Stendhal nu țin așa de mult la el decît pentru că au fost siliți să-l cucerească pe autenticul Stendhal în dauna atîtor versiuni false. Curiozitatea lor plină de afecțiune trebuie să parcurgă o sumă întreagă de inițieri, să învingă o întreagă serie de obstacole și să descopere cuvinte-cheie, acele „Sesam, deschide-te“ care le vor îngădui să pătrundă în inima unei opere pe care o apără încă o mulțime de precauții. În cazul de față, mistificația nu relevă, ca mai tîrziu la Baudelaire sau la suprarealiști, un plan mai amplu, vreo estetică a surprinderii sau vreo morală a incongruenței : scandalul îi servește lui Stendhal doar ca să ascundă adevărul său interior. Mergînd și mai departe, el a descoperit că acest adevăr însuși putea deveni refugiul său cel mai bun, cu condiția ca el să apară excesiv, de necrezut. Acesta e *egotismul*, mijloc de a se cunoaște și, în același timp, de a se disimula, de a se bucura de sine și de a-i desfide pe ceilalți. Sinceritatea nu etalează în acest caz, dar se etalează într-o formă puțin cam prea crudă pentru a pare cu adevărat sinceră. Chiar și un Valéry însuși a căzut în capcana această subtilă : trebuie să-l iubești mult pe Stendhal pentru a înțelege că etalarea naturalului are la el scopul de a salva adevărata natură, iar sinceritatea să protejeze libertatea.

Și această libertate nu îndrăznește să se afirme decît în taină : numai cu perdelele coborîte, cu obloanele închise, cu cheile întoarse în broască poate Julien să scoată de sub saltea portretul lui Napoleon și să reia lectura interzisă a *Memorialului*. Salteaua aceasta protectoare o

găsim în toate momentele existenței lui Stendhal. Constantele sale camuflaje, rebusuri, enigme, pseudonime, care constituie pînă în zilele noastre tortura și bucuria exegeților, nu sînt decît un echivalent literar al ei. Și nu e vorba de un simplu joc de-a v-ați ascunselea. Căci dacă există vreun personaj care infectează universul stendhalian, care în cadrul lui otrăvește orice relație sinceră, acesta e cu adevărat personajul spionului. Stendhal îl vede pretutindeni, îl pune pe urmele tuturor eroilor săi. Veșnic urmăriți și supravegheați, Julien, Lucien, Fabrice se știu priviți, dar nu știu cine-i privește. Puterea spionului provine din faptul că vede fără să fie văzut. Ascuns în umbră, el își supraveghează și-și posedă victima, fără ca aceasta să încerce măcar a se apăra. Spionul suprem este atunci acela care se pierde în masă, dispăre în spatele unui colectiv. Se știe că pentru Stendhal spionul acesta fără chip, profesionistul anonim al delațiunii și secretului a fost *preotul*. *Congregația* religioasă i-a apărut ca un fel de ochi universal, pătrunzînd grație organizării sale temporale în secretele existențelor și introducîndu-se prin confesiune înlăuntrul sufletelor. Deghizați, răspîdiți, nenumărați, prezenți pretutindeni și nicăieri, iezuiții întind asupra Europei rețeaua unei poliții infailibile. Să ne gîndim de exemplu la scena rocambolescă în care, într-un han din Alsacia, abatele Castanède și acoliții săi plimbă un felinar cu geamuri opace peste figura lui Julien care se prefăcea că doarme : cum oare să nu vedem în această lumină indiscretă un simbol destul de clar al violului moral reprezentat de confesiune ? Căci confesionalul privește și condamnă ; preotul e un clarvăzător și un hoț. Și, pentru a traduce această obsesie, ateismul stendhalian a găsit cîteva trăsături prodigioase, de exemplu ceea ce-i spune lui Julien abatele Chase Bernard în ziua în care amîndoi încep să împodobească catedrala din Besançon

Atenție la confesionale ! Din confesionale iscoadele hoților pîndesc momentul cînd sîntem cu spatele întors...¹

¹ Roșu și negru, I, p. 341.

Cuvintele acestea nu relevă doar o simplă satiră anticlericală, ele luminează dintr-o dată spaima ascunsă a unei conștiințe. Căci dacă Stendhal consideră responsabil de neîncrederea lui regimurile de inchiziție polițistă sau religioasă în care au fost condamnați să trăiască și eroii săi și el însuși, pare într-adevăr că o atare obsesie depășește cu mult aversiunea firească a oricărui spirit liber la adresa unei puteri nedrepte. Ea traduce mult mai sigur o teamă esențială de alții, și invincibila spaimă de a simți cum asupra vieții sale apasă o privire străină care o judecă și o neagă. Astfel, Ranuce Ernest se așază în fiecare seară cu burta la pământ pentru a căuta sub pat niște foarte improbabili asasini; sugrumat de teamă și de rușine pentru propria sa teamă, el ne apare ca o victimă exemplară a acelei obsesii a privirii care stăpânește în diferite grade pe toate creaturile stendhaliene.

Numai umbra e în stare să protejeze privirea; și înțelegem atunci de ce noaptea ocupă un loc atât de însemnat în geografia stendhaliană a fericirii. Noaptea îngăduie sufletului temător sau încordat să-și abandoneze pudoarea sau să-și relaxeze atitudinea: ea își asumă în întuneric în locul lui ipocrizia, pudoarea și dă eroului posibilitatea de a deveni cu adevărat el însuși. În noaptea de la Vergy, Julien uită să mai joace de-a Julien:

încetase de a se mai gândi la ambiția sa neagră, la proiectele lui atât de greu de pus în practică. Pentru prima oară în viață, era antrenat de puterea frumuseții...

Antrenat, cu alte cuvinte dus în afară de sine, înălțat de „emoția iubirii și de veselie nebună”¹ cu totul departe de seaca imagine de sine la care ar fi vrut mereu să se reducă. Eliberat de către noapte, pentru că era protejat de ea.

Și tot noaptea îl ascunde de ochii jandarmilor care-l urmăreau pe malurile lacului Maggiore:

¹ Roșu și negru, I, p. 116.

*Așezat pe stînca lui izolată, nemaitrebuind să se ferească de agenții poliției, protejat de noaptea adîncă și de liniștea imensă, lacrimi dulci începură a-i uda ochii și află acolo, fără nici o osteneală, momentele cele mai fericite pe care le gustase de mult timp.*¹

E o protecție ce se acordă și doamnei de Chasteller, în timpul plimbării sale cu Lucien în pădurea de la Chasseur Vert, în seara aceea de vară în întregime scăldată de ecouri mozartiene „una din acele seri de vrajă care pot fi socotite printre cele mai mari inamice ale impasibilității inimii...” „Noaptea care se lăsa cu totul, scrie Stendhal, i-a îngăduit să nu se mai teamă de priviri.”² În clipa aceea ea lăasă să-i scape acea mărturisire pe jumătate în tăcere, care la lumina regăsită a lustrelor și a zilei îi va apare atît de îngrozitoare. În felul acesta, noaptea îi eliberează pe unii de rolul pe care-l joacă, pe ceilalți de neîncredere sau de timiditate. Tuturora le acordă, în vasta ei liniște discretă, odihna și destinderea. Atunci trebuie să știi să taci. „Nu mai adăuga nici o silabă...” îi spune Lucien doamnei de Chasteller : creînd o nouă formă de relație, cuvintele care afirmă, care definesc, care dau formă informului, ar obliga să reia duelul acela ucigător, jocul de fente și de parade în care inimile se epuizează și se distrug. Trebuie să-și caute adăpost în profunzimile umbrei, să evite pînă și luciul stelelor, sau „indiscreția unui cer prea adînc și prea senin”. Pentru eroul stendhalian adevărata noapte e doar aceea refugiata în sînul unei păduri, ascunsă sub marile ramuri întinse care-i voalează, îi tăinuiesc intimitatea.

Dar în timpul nopților liniștite de vară, care înconjoară fără a împresura și a căror umbră tremurătoare ca unda unui lac pare a oferi sufletului un fel de mediu opac și de o agreabilă fluiditate pe care poate pluti reveria, sentimentele ajung să-și piardă orice conținut precis. Visarea care pune stăpînire pe ființă o face să se

¹ *Mănăstirea din Parma*, I, p. 270.

² *Lucien Leuwen*, II, p. 40.

deschidă atât de larg tuturor efluviilor nopții încît creează în conștiință un soi de gol fericit în care orice senzație își găsește în mod delicios rezonanța. În felul acesta, Julien :

*Pierdut într-o visare vagă și dulce, atât de străină de propria-i fire, strîngînd încet mîna aceasta care-i plăcea pentru desăvîrșita ei frumusețe, Julien asculta pe jumătate freamătul frunzelor de tei mișcate de ușoara adiere a nopții și cîinii de la moara de pe Doubs care lătrau în depărtare.*¹

Prelungire în care se etalează viața și unde fraza stendhaliană părăsește obișnuita ei uscăciune pentru a se încetini într-un magnific efect de distanță infinit depărtată. Noptile stendhaliene sînt astfel pline de mici senzații de fișit, de frunze care trosnesc sub stropii ploii, de valuri care expiră pe prundiș, de lătrat de cîini în depărtări, ceea ce, fixînd atenția exterioară, îngăduie distracția profundă. Nicăieri nu apare aceasta mai bine ca în acea pagină din *Roșu și negru* în care Julien, aflîndu-se singur în catedrala din Besançon, întunecată și mirosind ca pădurea din Vergy (și unde va vedea într-adevăr imediat, într-o halucinație supremă, fantoma cu văluri a doamnei de Rénal) aude bătînd clopotul mare și începe să viseze. Stendhal se amuză, poate puțin cam greoi, să coreleze reflecțiile, pe care acest sunet le-ar fi inspirat desăvîrșitului erou ideologic, cu reveria indistinctă în care se pierde Lucien :

*Sunetele atât de grave ale acestui clopot n-ar fi trebuit să trezească în Julien decît ideea de muncă a douăzeci de oameni plătiți cu cincizeci de centime... Ar fi trebuit să se gîndească la uzura frînghiilor, la cea a schelăriei de lemn, la pericolul clopotului însuși care cade o dată la două sute de ani.*¹

¹ *Roșu și negru*, I. p. 342.

În locul acestora :

*Liniștea, adinca singurătate, prospețimea navelor lungi... în care domnea o semiobscuritate făceau și mai dulce visarea lui Julien. Sufletul său aproape că-și pierduse învelișul muritor care se plimba cu pași înceți în aripa de nord pe care trebuia să o supravegheze. Ochii săi priveau fără să vadă.*¹

În loc să se dizolve într-o clarificare de ordin intelectual senzația servește doar să stabilească o legătură între ființă și „învelișul” său. Punct ultim de contact cu realul, senzația împiedică conștiința să se piardă cu totul, continuând să-i facă simțită existența. Sînt aici pentru că simt, dar mă simt altundeva pentru că mă simt abia simțind. A învăța să privești fără să vezi, să privești pentru a nu vedea, acesta e desigur ultimul cuvînt al înțelepciunii, pentru eroul sensibil și pentru toți cei care, asemeni lui, își pun senzațiile în slujba reveriei.

Melancolia e o noapte a sufletului. Ca și umbra, ea înecă încetul cu încetul contururile, confundă certitudinile, dar acțiunea ei de confuzie se exercită acum îndeosebi asupra sentimentelor. Ea e un fel de crepuscul al inimii în care se potolesc toate furtunile: încet, cu voluptate, ea tulbură substanța stărilor psihologice, le amestecă și le îmbină conținutul în combinații noi și schimbătoare. Nimic nu înfricoșează mai mult inima cuprinsă de această reverie melancolică, de această *morbidezza*, spune Stendhal, ca șocul, bruscarea sau cutremurul, toată acea viață de haos și surprize căreia eroul stendhalian pare a i se dedica iremediabil :

E cert, îmi spunea domnul Cormer, că în caracterul nostru italian există un element sumbru și tandru care nu se acomodează cituși de puțin cu mișcările precipitate.

¹ Roșu și negru, I, p. 343.

Nuanța aceasta de delicatețe și de dulce voluptate lipsește cu totul în Spania, unde și frumusețea e rară...

În Italia, când sufletul e visător, orice mișcare pare un efort penibil.¹

Căci reveria, melancolică sau tandră, în care clocește „focul sumbru și voalat al pasiunilor tandre și profunde“, se sustrage legilor succesiunii discontinue. Sentimentele din care se compune nu se mai detașează unul după altul, ca pozele dintr-un album pe care-l frunzărim, pe fondul conștiinței, ci se nasc unul dintr-altul, într-o desfășurare continuă. „Un îndrăgostit cuprins de melancolie vorbește încet pentru că descoperă o plăcere în a-și desfășura gândul.“ În cazul acesta, gândul încetează de-a mai fi cea alergătură zădărnă a sentimentelor care se opun unul altuia, ci e *desfășurarea* care adâncește fiecare sentiment și-l scoate din singurătate, dându-i coloritul și rezonanța sentimentelor vecine, antrenându-l într-o alunecare în care orice distincție se vede curînd abolită. Iar dacă sufletul se simte prea dur pentru a-și rupe astfel toate parîmele și prea sec pentru a se lăsa să navigheze la voia întîmplării, el poate cere muzicii să-l incite la fericitele ei ameteți :

... Mozart e totdeauna sigur că va duce cu el, în învîrtejirea geniului său sufletele tandre și visătoare și le va sili să se ocupe cu imagini emoționante și triste...

cu acele imagini în care spiritul se pierde, căci

uneori forța muzicii sale e atît de mare încît, imaginea prezentată rămînînd extrem de indistinctă, sufletul se simte dintr-o dată inundat de melancolie.²

Așa cum marea inundă uscăciunea nisipurilor, melancolia acoperă cu vârtejurile ei imaginile clare ale con-

¹ *Plimbări prin Roma*, I, p. 96.

² *Viața lui Rossini*, I, p. 69.

științei. Putere lichidă și lichefiantă, ea înmoaie zăgăzurile, se infiltrează în fortificații, obligă cel mai uscat suflet să cedeze delicioasei „nepăsări a pasiunilor tandre“, în care sensibilitatea înțepenită își găsește în sfârșit destinderea și firescul. „Tristețe *onctuoasă*“, îi scrie Stendhal surorii sale Pauline, savuroasă pentru că a trecut-o prin ciur de multe ori, a răscolit-o îndelung. Devenită de acum înainte grație ei coerentă, viața se scurge ca un fluviu neîntrerupt. În ea, ființa găsește în sfârșit oncțiunea care-i lipsea și unitatea acelor sentimente grație cărora durata sa nu se mai *desfășoară* doar, ci se *compune*. Dar unitatea aceasta nu e dobândită decît cu prețul a tot ceea ce încercase să cucerească analiza : claritate, distincție și, în cele din urmă, cunoaștere de sine.

De aici provine faptul că Stendhal n-a putut nicio dată să dea melancoliei nici vreo definiție precisă și nici o descriere cît de cît detaliată. Într-adevăr, melancolia e mai puțin un sentiment și mai degrabă amețeala prin care sentimentele se topesc treptat într-o ceață de ecouri și de stări de tranziție. Asemănătoare cu *reveria tandră* care cufundă sufletul într-o închipuire confuză a posibilităților, melancolia se deosebește totuși de aceasta printr-o nuanță de insatisfacție care pare a marca cu un semn negativ mișcările sale cele mai delicioase :

*Melancolia provine dintr-o pasiune nesatisfăcută într-un anume fel, sau din mai multe pasiuni nesatisfăcute.*¹

Și, în altă parte, pe un ton mai romantic, Stendhal evocă această

melancolie nemărturisită care aspiră la ceva mai bun decît ceea ce găsim în această lume și, care, în toate situațiile în care soarta sau revoluțiile pot arunca un suflet nefericit

¹ Despre dragoste, I, p. 202.

*Still prompts the celestial light / For which we wish to live or dare to die.*¹

(*Ne îndeamnă încă cereasca lumină / De dragul căreia dorim să trăim sau cutezăm să murim.*)

Dar, cel mai adeseori, Stendhal explică forța derivantă a melancoliei prin absența unor senzații destul de vii pentru a prinde sufletul de real și pentru a-l ocupa, fie și numai printr-o extremitate a sa. Am văzut că reveria, de exemplu la Julien aflat în catedrala din Besançon, reclama o absorbire prealabilă a atenției de către senzație: când senzația aceasta se întâmplă să lipsească, atenția se îndreaptă asupra reveriei pe care distracția o proteja și face ca pretinsa ei plenitudine să apară vidă. *Plictisul* ar fi atunci o reverie care se autocontemplă și ale cărei mișcări de expansiune ar încremeni într-o imobilitate de oglindă:

*Spiritul vede totul imposibil, sufletul e consternat, și sîntem cuprinși de plictiseală...*²

*Plictisul e o boală a sufletului a cărei cauză e absența de senzații suficient de vii ca să ne capteze. Ceea ce e obișnuit încetează de a mai produce în noi senzații vii.*³

E o remarcă inspirată de Hobbes și într-adevăr conformă cu toate descrierile unui veac pentru care nu există conștiință decît în strălucirea, densitatea sau acuitatea senzațiilor. Dar melancolia trăită diferă destul de mult de această melancolie teoretică: nesatisfăcută, dar copleșitoare, vidă, dar izvor de plenitudine, mai puțin decît o boală, ea apare ca un remediu la nenorocirile sufletului uscat. Căci vidul pe care sensibilitatea l-a provocat în suflet, îl va exploata ca pe o profunzime rezonantă în care să-și proiecteze, prin circulația nostalgiei, a amintirilor și proiectelor, liberul joc al arhitecturilor sale.

¹ *Filosofia novia*, I, p. 41.

² *Idem*, p. 202.

³ *Idem*, II, p. 85.

Nicăieri nu apare mai bine aceasta decît în distincția pe care o stabilește Stendhal, pe urmele lui Kurke, între durerea *seacă* și acea durere pe care o consolează melancolia și pe care el o numește *regretantă*. Prima formă de durere constă în vederea lucidă a tuturor avantajelor prezente de care mă privează nefericirea pe care o suport. A doua, dimpotrivă, mă detașează de această enumerare sec disperată, pentru a mă cufunda într-o viziune retrospectivă a fericirilor trăite cîndva și care acum au dispărut. Reviviscentă a unei plăceri trecute, regretul voalează și atenuază durerea de acum. În ea prezentul și trecutul se topesc într-o evocare vagă din care viitorul însuși nu se află exclus, căci „a face să se vadă fericirea, fie și în vis, înseamnă aproape a da speranță”¹. E un proces aproape proustian, prin care trecutul iluzoriu devine mai adevărat decît prezentul real pe care-l confirmă, îl completează și, într-un anume fel, îl deschide spre viitor. Cele mai îndepărtate momente ale vieții noastre se unesc astfel într-un soi de *oncțiune* nouă, care e deopotrivă balsam și amestec, deoarece ea dă în același timp coerență și alinare. Ca și melancolia, dar într-o formă mai profundă, regretul acționează așadar în sensul unității interioare. Căci el nu mai leagă momente ale vieții infinit de îndepărtate unul de celălalt, după capriciile cursului întîmplător al sensibilității, ci în tonalitatea unei fericiri esențiale. În cele din urmă, el nu consolează durerea decît pentru că în prealabil a reconciliat ființa sfișiată cu ea însăși. Și, tot din această cauză, muzica are o forță de consolare atît de mare :

*De ce oare e muzica atît de binevenită în nefericire ? Pentru că, într-un mod obscur și care nu înspăimîntă amorul propriu, ea ne face să credem în mila bună. Arta aceasta preschimbă durerea seacă într-o nefericire regretantă ; îi zugrăvește pe oameni mai puțin aspri, face să curgă lacrimi, și amintește de fericirea trecută pe care nefericitul o considera imposibilă.*²

¹ *Viața lui Rossini*, II, p. 153.

² *Istoria picturii*, II, p. 174 (Ed. Champion).

Căci dacă prezentul devine permeabil pentru trecut, de ce o altă inimă nu s-ar lăsa înduioșată și nu s-ar deschide în fața nefericirii mele? Această milă pe care trecutul meu o arată prezentului meu, de ce un alt suflet nu mi-ar dăruia-o singurătății mele? Dacă zăgazarile care despărteau diferitele momente ale duratei sînt rupte, de ce nu s-ar rupe în același timp zăgazarile și mai dure care despart conștiințele? Și desigur Stendhal spune pe drept cuvînt că e vorba să nu „însăimîntăm amorul propriu”: pe un om care iese dintr-o temniță întunecoasă nu-l expui dintr-o dată soarelui libertății. Muzica eliberează cu precauție, dar în mod generos: în ea se reîntîlnesc toate eliberările, și cea care mă unește cu mine însumi și cea care mă leagă de semenul meu. În mod discret, ea mă redă propriei mele fericiri deschizîndu-mă în același timp simpatiei omenești:

Artele sînt făcute pentru a aduce consolare. Atunci cînd sufletul e cuprins de regrete, în timpul primelor tristeți ale zilelor de toamnă ale vieții, cînd vezi cum neîncrederea se înalță ca o fantomă funestă de după fiecare gard de mărăcini la țară, e bine să fi recurs la muzică.¹

Așadar artelor, și numai lor le e dat să exorcizeze fantoma privirii stînd la pîndă, fantoma prezenței care spionează și își arată ostilitatea. Numai ele au puterea de a o transforma în semn de simpatie. Desigur că Ranuce-Ernest nu iubea muzica: dacă ar fi iubit-o, ea l-ar fi scăpat de spaimile sale, l-ar fi eliberat de singurătate, l-ar fi deprins să trăiască în mod firesc, spontan și plin de încredere.²

¹ *Viața lui Rossini*, II, p. 152.

² În *Privilegiile din 10 aprilie 1840*, care traduc într-o formă umoristică și fantastică unele dintre visurile cele mai profunde ale lui Stendhal, se află notat că unul dintre principalele miracole pe care autorul le cere de la God pentru „privilegiatul” său e transformarea după voie a indiferenței în dragoste și a urii în simpatie:

Odată înfrîntă neîncrederea și instaurată încrederea, putem vedea schimbîndu-se toate punctele de vedere : ceea ce consideram a fi un atac va apare ca un răspuns, ceea ce părea judecată e acum interes, ceea ce era luat drept indiscreție poate apare ca simpatie ; și în cele din urmă, iubirea, eliberînd ființele din temnițele lor, va săpa între suflete o adîncime plină de ecouri.

Stendhal iubește ecourile ; ba chiar ajunge să le atribuiے puteri cu totul deosebite de evocare și de creație. Ecouri ale clopotelor în micile sate italiene purtate de undele lacului Como, ecouri ale clopotelor mari ale bisericii din Rolle, ale talangelor sau tîrmelor risipite în munți, ecouri ale cîntecelor păsărilor între zidurile Coliseului care-i duc visurile în vremea Romei primitive, lui Stendhal îi place amplificarea și prelungirea vibrantă pe care ecourile le aduc senzației sale. Ecoul trimite într-adevăr sunetul înapoi, dar în același timp îl îmbogățește cu întreaga traiectorie pe care îl face să o parcurgă în spațiu : prin aceasta, el e simbolic pentru iubire, în cadrul căreia sentimentul se dezvoltă doar prin schimb și prin trecere. Instrumentul privilegiat al acestui schimb va fi *privirea* un soi de ecou vizual. Astfel, Fabrice după ce a izbutit să facă o găurică în ușa care-l despărțea de Clélia, își exprimă mai întîi bucuria : „Dacă voi ajunge numai s-o văd, sînt fericit“. Dar curînd are nevoie de ceva mai mult : „Dar nu, reia el, trebuie ca și ea să mă vadă că o văd“¹, să mă privească în timp ce

Cînd privilegiatul are un inel în deget și strînge acest inel uitîndu-se la o femeie, aceasta se îndrăgostește de el cu patimă, așa cum vedem că s-a îndrăgostit Eloiza de Abelard. Dacă inelul este puțin udat cu salivă, femeia privită devine doar o prietenă afectuoasă și devotată. Cînd privilegiatul privește o femeie și își scoate inelul din deget, sentimentele inspirate în virtutea privilegiilor precedente încetează. Ura se preschimbă în bunăvoință atunci cînd privilegiatul aruncă o privire asupra ființei care-l urăște și își freacă un inel de pe deget (*Varietăți intime*, I, p. 198).

¹ Mănăstirea din Parma, II, p. 140.

o privesc. În cazul de față, îndrăgostitul urmărește să facă să i se acorde o primă privire, care e un fel de mărturisire sau care, cel puțin, înseamnă că celălalt acceptă să se angajeze într-un schimb. Iar refuzul însuși al acestei prime priviri poate însemna mai mult decât acceptarea ei : căci a-ți interzice să-ți arunci privirea asupra altuia înseamnă a recunoaște implicit marele preț pe care-l atribui prezenței acestuia. Retragerea pudică apare atunci drept cel mai bun răspuns dat solicitării amoroase ; și, indiscutabil, cel mai frumos moment din viața lui Fabrice, povestește Stendhal, este acela în care înfrintă de privirea îndreptată asupra ei, Clélia fuge răsturnând stropitorile. Așadar, privirea schimbată sau chiar refuzată exaltă, dar și paralizează în egală măsură privirea acceptată : e semnul cel mai vădit al comunicării restabilite, al singurătății învinse.

Pentru a da acestei telepatii ocazia să-și desfășoare rezonanțele, îndrăgostiții trebuie să lase între ei un oarecare spațiu. În timpul plimbării lor mute și tandre în pădurea Chasseur Vert, Lucien și doamna de Chasteller lasă să subziste între reveriile lor paralele lățimea unei întregi alei prin pădure, care-i unește mai bine decât orice cuvânt. Și, tot astfel, Octave și Armance, așezați în două colțuri opuse ale marelui salon familial, își transmit unul altuia „devotamentul lor nelimitat“ printr-un subtil mecanism de ecouri :

Seara, pe cînd se aflau în cele două extremități opuse ale imensului salon în care doamna de Bonnivert reunea tot ce era pe atunci mai remarcabil și mai influent la Paris, dacă Octave trebuia să răspundă la vreo întrebare, se servea de cite un cuvînt pe care Armance tocmai îl întrebuițase, iar ea își dădea seama că plăcerea de a repeta acel cuvînt îl făcea să uite interesul pe care-l putea avea față de ceea ce spunea. Fără nici un plan, în mijlocul celei mai agreabile și animate societăți, pentru ei se stabilea astfel nu o conversație particulară, dar ceva ca un soi de ecou, care, fără a exprima

nimic prea distinct, părea a vorbi despre o desăvîrșită prietenie și o simpatie nețărmată.¹

Primul efect al iubirii e, într-adevăr, de a distruge hotarele și a stabili între două ființe o comunicare spontană care, asemeni cu cea care se instituie între Octave și Armance, nu e nici conversație, nici dialog. Căci conversația îl închide pe cel care vorbește în sine însuși, făcându-l să strălucească în fața altuia, iar dialogul, mai deschis, ajunge totuși să-i fixeze pe cei doi parteneri pe respectivele lor poziții, în timp ce forma aceasta de schimb urmărește să creeze între cele două ființe o comunitate de afecțiune în care fiecare mișcare e mai puțin expresie de sine și mai mult răspuns adresat altuia. Stendhal, care numește *intimitate* fericirea aceasta, făcută din primiri și ecouri, notează că sentimentul schimbat în felul acesta rămîne vag și oricum imposibil de descris. Intimitatea e mediul de comunicare în care iubirea își efectuează implicit schimburile. Fericirea de tip stendhalian înfloarește aici în egalitatea tăcută și în respectul firesc față de altul. În ochii bărbatului, scrie Simone de Beauvoir, femeia nu e obiect, nici chiar alteritate, ci subiect liber: „La Stendhal, femeia e într-adevăr acea altă conștiință care, în recunoașterea reciprocă, dă celui alt subiect același adevăr pe care ea îl primește de la el”².

Dar cel mai adeseori, această recunoaștere se învăluie în incertitudine. Cum să depistezi un sentiment ale cărui demersuri reale le ignori? Cum să fii sigur că ecoul a fost cu adevărat trimis de celălalt? Cum să interpretezi limbajul privirii? Iubirea care se naște trăiește dintr-o ambiguitate care din timiditate sau din cochetărie femeilor le place de cele mai multe ori să o prelungească. Căci ele au învățat să spună totul nespunînd nimica, să se declare fără a se mărturisi, să nu se definească, cu alte cuvinte, să nu se compromită. Dacă mărturisirea

¹ *Armance*, p. 194.

² *Les temps modernes*, 1949.

conferă oarecari drepturi celuiilalt, privirea, într-o clipă, poate cu adevărat să spună totul și să nege totul :

*Putem spune totul cu o privire și, totuși, putem oricând nega o privire, căci aceasta nu poate fi repetată textual...*¹

Prin tactică sau prin natură, iubirea detestă așadar literatura, explicitul ; ea trăiește din aluzii. Și Stendhal va evoca un diplomat pe care tirania

*... l-a făcut să dobândească un mod original de a povesti, prin niște cuvinte întretăiate care spun totul și nimic. Trebuie să-l auzi, dar oricine e liber să repete textual toate cuvintele acestuia, imposibil să-l compromită. Cardinalul Lante îi spunea că furase talentul acesta de la femei, eu zic chiar că de la cele mai oneste. Înșelătoria aceasta e un represaliu crud, dar drept, al tiraniei bărbatilor.*²

În adevărata iubire, nu ești niciodată sigur de nimic, mergi legat la ochi. E o lume de adevăruri mereu schimbătoare, în care nici un rezultat nu e nicicând dobândit, unde fiecare clipă repune totul în discuție, dar în care riscurile de eșec sînt din plin compensate de bucuriile surprizei. Fără această ignoranță, iubirea nu ar fi decît un lung drum ceremonial, grație ei, iubirea devine descoperire, aventură.

Și aventură minunată, în care totul se termină cu bine : căci în cazul ei certitudinea se naște chiar din îndoieli, ca și cum ar fi de ajuns să te lași în seama hazardului pentru a fi numaidecît răsplătit. Iubirea se desfășoară într-adevăr prin contagiune și cel mai bun mijloc de a o provoca e să o resimți tu însuți. Lucien își mărturisește în mod lamentabil eșecurile sale de dandy impasibil și de seducător la rece : „Nu voi avea

¹ Despre dragoste, I, p. 127.

² Idem, ibidem.

niciodată succese decît grație mijlocului plat și vulgar al *contagiunii dragostei*, grație milei, lacrimilor... și grație a ceea ce el (vărul său Ernest) numește în calitate de chimist al nefericirii, calea umedă¹. În mai multe rînduri, Stendhal descrie forțele misterioase ale acestei „umidități“, ale acestei încrederi instinctive, ale „acestei mișcări nervoase și involuntare a sincerității, răspunzînd sincerității“² „acest efect nervos al intimității și al sincerității provocînd sinceritatea“³, al cărui simbol în ordinea trupească e contagiunea surîsurilor și a săruturilor și, grație căruia, suferind într-o întoarcere ironică contralovitura propriului său atac, seducătorul este prins în propria-i cursă. Fiecare îndrăgostit devine atunci origină și punct de sosire, subiect și obiect, cauză și efect: „Nimic mai interesant decît pasiunea, pentru că în cazul ei totul e neprevăzut, iar *agentul este victimă*“⁴.

Se va obiecta că anumite forme de iubire par a refuza orice schimb. Numeroase texte stendhaliene tind să prezinte într-adevăr cristalizarea ca pe o operație interioară care cere doar realului să-i furnizeze un pretext, un punct de pornire. Femeia iubită încetează de a mai fi atunci parteneră și devine obiect al iubirii. Îndrăgostitul se acomodează foarte bine cu absența ei, chiar și în cazurile extreme, cînd femeia e inexistentă: îi e de ajuns să știe că a existat undeva. Distanța care separă pe cei doi amănți sporește aici la infinit, ajungînd să-l lase pe îndrăgostit singur în fața unei fantome create de propriul său vis. Atunci se poate juca cu voluptate cu această pasiune de a cărei proprietate exclusivă dispune și pe care nici o intervenție a vreunui semen nu va putea să i-o tulbure. O lasă să pogoare în el, o protejează gelos împotriva altuia, preferînd fericirea de a iubi bucuriei de a se simți iubit. Aceasta e acea *réverie tandră* pe care Stendhal mărturisește că a pus-o pe deasupra

¹ Lucien Leuwen, III, p. 361—362.

² Despre dragoste, I, p. 167.

³ Idem, II, p. 64.

⁴ Idem, II, p. 180.

tuturor celorlalte plăceri, și grație căreia poate să-și populeze singurătatea cu un întreg joc de închipuiri ferice. A iubi fără răspuns, fără dorința de a ți se răspunde și fără obligația de a răspunde tu însuși, așa cum admiri o statuie, aceasta poate reprezenta într-adevăr un punct extrem al iubirii. Stendhal o blamează pe doamna de Staël pentru că n-a izbutit să ajungă aici: „Ea nu simte fericirea de a iubi, *vrea totdeauna un răspuns*, nu simte că poate să-ți facă plăcere că iubești, așa cum un suflet sensibil îl iubește pe Apollo din Belvedere”¹. Apollo nu poate veni să stînjenească iubirea care i se arată: insensibilitatea lui calmează și încurajează. La fel se întîmplă cu Julien alături de Mathilde și, fără îndoială, Stendhal alături de Métilde începe să se gîndească la o pietrificare a celuilalt: „Ah, își spunea el, ascultînd sunetul cuvintelor zadarnice pe care le pronunța gura lui ca și cum ar fi făcut un zgomot străin; *dacă aș putea acoperi cu săruturi obrajii aceștia palizi fără ca tu să o simți!*”² Frază extraordinară de sugestie lăuntrică și poetică: cuvintele acestea depărtate și absurde, paloarea obrazilor par a vesti aici o distrugere a ființei iubite întru spirit și suflet, și a prezice o tranziție spre răceala insensibilă și absentă a marmorei. Niciînd Stendhal n-a tradus cu mai multă forță dorința nesăbuită, tentația nebună a unei iubiri solitare.

Unele forme ale pasiunii par așadar să se reducă la un dialog zadarnic și tăcut al îndrăgostitului cu himera sa. Dar ne putem întreba dacă nu cumva descrierea aceasta, care de cele mai multe ori e aceea pe care Stendhal și-o face sieși, nu corespunde exact cu realitatea interioară și dacă nu e o oarecare iluzie în credința aceasta într-o iubire fără reciprocitate. Să lăsăm deoparte suflitele vulgar exigente care, asemeni doamnei de Staël nu dau decît pentru a primi, și cer mai întîi un *răspuns*. Dar oare însuși cel care e îndrăgostit de Apollo se mulțumește cu un veșnic *apel*? Poate adora mereu un vid

¹ Către Pauline, 2 fructidor, anul XII.

² Roșu și negru, II, p. 342.

în care să i se piardă gândurile? Deși este *imaginat*, obiectul iubirii solitare nu e în realitate întru nimic mai puțin adevărat decît acela al iubirii în reciprocitate. Totdeauna există ecou și circulație, dar ecoul acesta, în loc să răsune între două ființe vii se stabilește acum între îndrăgostit și ființa închipuită pe care cristalizarea o creează în fața lui, în el însuși. „*Orice lucru imaginat*, scrie Stendhal, e un lucru existent în ceea ce privește efectul asupra fericirii.“¹ În acest caz, cristalizarea ar fi circulația interioară, un continuu du-te-vino de la sine la sine, de la sinele de fiecare zi la sinele transfigurat, pasiunea nefiind nimic altceva decît această mișcare tranzitorie, sau mai curînd această geneză reciprocă a unuia pornind de la altul. Deși este creată și nutrită doar din substanța interioară, iubirea reinnoiește așadar și recrează ființa.

Iar pasiunea produce cel mai surprinzător miracol făcînd ca această fantomă, zămislită din pura imaginație, să coincidă cu o ființă reală; la capătul lungului circuit interior al cristalizării, îndrăgostitul stendhalian iese la lumina unei pasiuni *autentice*. La suflarea lui, statuia prinde viață, fantoma se încarnează. Contrariu imaginației proustiene care, asemănătoare cu lanterna magică a tînărului Marcel, acoperea doar cu proiecțiile sale pereții unei realități care rămîne ireductibilă și împotriva căreia dorința se va frînge în cele din urmă, imaginația stendhaliană, la capătul călătoriei sale în ireal ajunge la o realitate pe care și-a creat-o ea însăși. Din romanesc ajunge să facă ceva viu. Nu trebuie deci să o mai considerăm o forță sterilă și solitară, un soi de onanism al sufletului: ea se varsă în lucruri și în voluptatea lor. Căci a fost de ajuns ca să creadă în iubire pentru a o face pe aceasta să existe, să o hrănească în suflet pentru a o crea în lume: iubirea e rodul încrederii.

În *Prizoniera*, Marcel Proust face o observație interesantă asupra rolului *altitudinii* în universul stendhalian. „Ai să vezi la Stendhal, îi spune Marcel Albertinei,

¹ *Despre dragoste*, II, p. 242.

un sentiment al altitudinii unindu-se cu viața spirituală : locul înalt unde Julien Sorel e prizonier, turnul în al cărui vîrf e închis Fabrice, clopotnița în care abatele Barnès (*sic*) se ocupă de astronomie și de unde Fabrice are o perspectivă atît de frumoasă...¹ După ce a fost recunoscut ca mediu natural al intimității îndrăgostiților, iată că spațiul apare acum ca însăși dimensiunea spiritului, ca domeniul concret al imaginarului.

Într-adevăr, valorile stendhaliene cele mai pure se traduc în termeni spațiali, verticali sau orizontali. Universul acesta în care sufletele se disting unul de altul prin puterea lor de *exaltare* mai mare sau mai mică, care nu cunoaște defect mai ignobil decît *josnicia*, nici virtute mai frumoasă decît *înălțimea* de caracter, în care oamenii au, după cum spune Stendhal, „datorii în conformitate cu *anvergura* spiritului lor”², lumea aceasta se orientează după linii de forță foarte clar ascensionale. Departe de „realul plat și infect”, ea se înalță spre ameteala „spațiilor imaginare”. Orice psihanaliză stendhaliană ar trebui să studieze temele evaziunii în spațiu, ale voluptății aeriene ale orizonturilor în care ochiul e fermecat de această „magie a depărtărilor” pe care Stendhal a iubit-o atît de mult la Correggio. Depărtări magice, pentru că transparența atmosferei izbutește, învîluind obiectele cu un voal de aer, să le ușureze de realitatea proprie pentru a face să alerge pe ele reflexele schimbătoare ale reveriei. Magia aceasta e cu adevărat aceea pe care o regăsim și în iubire : și în aceasta din urmă ștafeta trece de la percepție la imaginație, de la realitatea apropiată la imaginea îndepărtată. „Orice pasiune, afirmă Maine de Biran, într-un text la care Stendhal a meditat, este un soi de cult superstițios închinat unui obiect fantastic sau care, în însăși realitatea sa, iese din domeniul facultății perceptive, pentru a trece sub cel al imaginației. Obiectul acesta este totdeauna mai mult sau mai puțin *învăluit, indefinit* ; el se oferă

¹ *Prizoniera*, II, p. 237.

² *Despre dragoste*, II, p. 211.

într-o oarecare îndepărtare și sub mai multe aspecte diverse..."¹ Pasiunea își proiectează obiectul într-un spațiu care-l eliberează de limite și îl scapă de viziunea exactă, imobilă. Ea îl evaporază într-o depărtare pe jumătate fantastică, dar pe care un ultim scrupul de clarificare o limitează în mod curios cu o linie ultimă, linia orizontului. „Un îndrăgostit vede femeia pe care o iubește în linia orizontului tuturor peisajelor pe care le întâlnește..." Pasiunea își profilează mai ușor mirajele la capătul unei perspective.

Și această perspectivă este deopotrivă temporală și spațială: din vârful clopotniței din Grianta, Fabrice domină nu numai întinderea de pământ, lacurile și munții, care i se desfășoară în fața ochilor, dar și întinderea temporală, trecut, prezent și viitor, întinderea vieții sale întregi. Castelul părintesc și apele lacului Como, care-l duc înapoi în vremea copilăriei, profețiile lui Blanès, care-l îndreaptă brusc spre evenimentele viitoare ale vieții: în fața lui i se etalează întreaga existență. El crede cu toată sinceritatea că descoperă în scinteierea îndepărtată a astrelor pe care i le arată Blanès la capătul lunetei sale, liniile propriului său viitor. Se simte chemat, determinat de ele, ca și cum la capătul tuturor indeterminărilor spațiului și timpului, care în cazul de față se confundă într-un fel de spațiu-timp poetic, și-ar descoperi brusc figura exactă a destinului. Stendhal poate într-adevăr să considere absurdă această credință astrologică: nu mai puțin însă, acordă un mare preț puterii ei de comunicare și revelare. Nici măcar o mare dragoste, crede el, nu poate exista fără prezența unei oarecari magii divinatorii, fără adaosul unei conștiințe obscure care încearcă să exorcizeze hazardul și să lege pentru aceasta sentimentul de realitățile care în aparență îi sînt cele mai străine. Grație previziunii, a legăturii, a unui mecanism extrem de subtil de legăminte și de interdicții, *superstiția* încearcă să conjure indeterminările de temut ale iubirii:

¹ *Influence de l'habitude*, p. 150 (Ed. Cousin).

Nu există adevărată dragoste, indiferent de fericirea pe care o procură acum, care să nu se teamă de această catastrofă, să nu o întrezărească într-un anume fel în depărtare. Și toate marile pasiuni sînt temătoare și superstițioase.¹

Superstiția întrezărește depărtările temporale ale iubirii. Ea deschide plăcerea prezentă așteptării plină de teamă a unui viitor a cărui magie negativă încearcă să izgonească orice nenorocire. Pe scurt, ea creează o breșă în prezent spre viitor, așa cum regretul o făcea permeabilă față de trecut. Sub stăpînirea ei, Fabrice, Clélia, doamna de Rénal nu mai pot trăi în cadrul senzațiilor lor actuale : fiecare clipă a lor se amplifică și răsună de ecoul, chemarea sau amenințarea tuturor celorlalte clipe. Existența lor se deschide și se leagă. Personajele acestea o văd ca pe un destin.

Așadar, despre plăcerea provocată de această atitudine, în care dubla întindere a spațiului și timpului se desfășoară sub o singură privire, să nu mai spunem că e doar *panoramică* ; spațiul nu mai apare ca distanța negativă care, separînd conștiința de obiectul ei, îngăduie să-i vedem mai bine schema simplificată, ci devine în mod pozitiv și concret un fel de eter lichid în care sentimentele se umflă într-o expansiune nedefinită. „Vioiciunea și durata sentimentelor, observă foarte stendhalian Maine de Biran, se proporționează totdeauna după întinderea nelimitată a perspectivelor, după depărtarea obiectelor sau după determinarea ideilor care le corespund.“² Spațiul încarnează în cele din urmă libertatea creatoare a imaginației și e deci cu totul firesc ca înălțimea să dobîndească în lumea stendhaliană — ca de exemplu *profunzimea* în universul baudelairian — o semnificație spirituală și morală. Locurile situate la înălțime invită la idei înalte :

¹ *Viata lui Rossini*, I, p. 315.

² *Influence de l'habitude*, p. 148.

Din clopotniță, privirile lui ajungeau pînă la cele două maluri ale lacului, la o distanță de mai multe leghe, și privești această sublimă l-a făcut curînd să le uite pe oricare altele; ea trezea în Fabrice cele mai înalte sentimente... Fericirea îl făcu să le ridice la o înălțime a sentimentelor destul de străină de firea lui.¹

Pentru Fabrice, plăcerea altitudinii înseamnă așadar elan al gîndului.² Neîndoios că visul zborului a obsedat efectiv imaginația lui Stendhal. Începînd cu eretele napoleonian din *Roșu și negru* și pînă la primul sturz doborît de Henri Brulard și care, ne spune el, i-a provocat cea mai mare plăcere din copilăria sa, și trecînd prin acel „corb tînăr“ pe care-l vede „căzînd și murînd în Ocker, un mic riulet în apropiere de Braunschweig, la 24 martie 1807, o cădere în care vede „o frumoasă imagine a morții“, o întreagă serie de imagini aeriene investimîntă cu simbolismul lor visele cele mai profunde de ambiție, de sadism sau de moarte. Căci a trăi liber cu adevărat, înseamnă a te smulge de pe sol, a cunoaște

¹ *Mănăstirea din Parma*, cap. 8, I, p. 287.

² Alt text foarte semnificativ, scos din *Mănăstirea...* (Corectura Chaper, ed. Cluny, p. 271): Tînărul nostru milanez mergea, ascultînd liniștea, cu ochii ațîniți asupra copacilor care închideau zarca cîmpiei, care în regiunea aceea era imensă. *Profunzimea* emoțiilor sale făcea să-i zboare atenția peste prudența și bunul simț pe care un normand de vîrsta lui nu le-ar fi necotit nici în cele mai mărunte împrejurări. Toată diferența constă în faptul că sufletul normandului, atîta cît există, se împotmolește prea curînd în prima satisfacție de vanitate grosolană; sufletele de felul lui Fabrice nu se mulțumesc cu slujba de ofițer al gărzii naționale într-un orașel sau să poarte un petec de panglică la butonieră, ci zboară adesea mult pe deasupra și uneori comit nebunii.

Și în cazul de față, emoția se desfășoară în spațiu, apărînd ca un elan, ca o smulgere din glodul omenirii mijlocii. Pericolul înănmolirii este dealtfel foarte clar precizat: e vorba de *vanitate*, o formă a vieții aflată sub privire. Dimpotrivă, în emoția adevărată, privirea se pierde și tocmai această constituie unul din elementele de frumusețe ale acestui text, într-o dublă imensitate orizontală și verticală. „Profunzimea emoției“ descoperă în felul acesta coordonatele sale concrete.

beția și rapiditatea unui zbor liber : „Pentru prima dată, Mathilde iubea ; viața care pentru ea se tirise întotdeauna în pas de broască țestoasă, acum zbura...”¹ Om al culmilor, neconținut împins spre extremitățile proprii sale ființe, eroul stendhalian aspiră acum să părăsească piscul : imaginația îl mai îndemnase la o atare smulgere, dar, în ultima clipă o vedeam ezitând și cedind. Numai sensul *sublimului* ajungea atunci să-l înalțe pe deasupra pământului și a condiției sale.

Sublimul domină : el este un zbor moral, un echivalent etic al imaginației aeriene : de aceea comportă diferite nivele de altitudine, diverse grade de autenticitate.

Falsul sublim, pe care Stendhal îl numește „sec“, propune sufletului ambițios un model la înălțimea căruia acesta încearcă să se ridice. Individul se înalță pe deasupra lui însuși, dar numai pentru a se identifica cu o imagine ideală. Cu atât mai mult cu cât, în fond, sublimul acesta se deosebește prea puțin de un conformism al grandorii. De exemplu, noblețea Mathildei pare mai puțin pură decât cea a lui Julien, pentru că e mai preocupată să imite. Ea se nutrește dintr-o serie de prejudecăți tot atât de constrângătoare ca toate regulile mondene după care își conformează scrupulos cele mai mărunte gesturi Norbert, Croisenois, Beauvoisis și toți grațioșii lor colegi întru dandysm. Noblețea Mathildei nu e în cele din urmă decât un snobism al anacronismului : ea s-a înșelat doar în ceea ce privește epoca ; nu face decât să refuze modele vremii ei, pentru a adopta niște mode vechi de trei secole ; aspirând să-l imite pe acel bătrîn de la Mole, care a fost executat la 30 aprilie 1574 în piața Grevei, se deosebește ea, oare, așa de mult de toate fetele de pe la 1820 care, pentru că și-au împuiat capul cu lectura *Noii Eloize*, sînt în stare să iubească doar așa cum recită ? Ca și Ranuce Ernest, proptit sub portretul lui Ludovic al XIV-lea, ea mimează adevărata noblețe mult mai mult decât o trăiește. Dar și la

¹ Roșu și negru, II, p. 354.

Julien însuși, energia spontană se scurge prea mult în tipare primite : sfidînd toate cărțile, el ne apare ca și cum ar fi citit prea mult *Memorialul de la Sfînta Elena*. Dar eroul său posedă asupra celui al Mathilde imensul avantaj de a nu fi fost încă înghițit de istorie : participînd la un mit viu, Julien n-are nevoie să adore, ca Mathilde, altare în aer liber, nici să se îmbrace în doliu pentru a celebra aniversări. Pentru el, ca și pentru toți tinerii de vîrsta lui, pietrele de la Malmaison, mormîntul lui Ney sînt calde încă de prezențe tulburătoare, de amintiri abia înăbușite, de o istorie mai reală decît istoria epocii în care ei au avut nenorocirea de a trăi. Forțele vii ale Restaurației rămîn napoleoniene, aceasta e marea scuză pe care Stendhal o acordă eroului său ; căci dacă trebuie cu orice preț să imităm, el preferă să urmăm miturile epocii noastre mai degrabă decît să ne întoarcem la credințele unor vremuri revolute. *Racine* și *Shakespeare* regăsește ideea simplă că romanticismul răspunde gustului tinerilor de la 1820, așa cum clasicismul corespundea gustului bunicilor lor. Astfel, lumea lui Stendhal face puțin caz de nostalgie, în ciuda aparențelor : ea se vrea contemporană și, dacă se poate, contemporană cu viitorul.

Și totuși, adevăratul sublim nu se prea preocupă să imite trecutul, prezentul sau viitorul, el trăiește în conformitate cu exigențele propriului său impuls. Se înalță mult pe deasupra conformismelor, prejudecăților, judecăților semenilor noștri. E un cinism aerian care sugerează că actele noastre se situează mult mai prejos de ceea ce sîntem, iar ceea ce sîntem e mult mai prejos de ceea ce am fi putut fi, de ceea ce eram în realitate. „Numai eu știu, se gîndește Stendhal, ce aș fi putut face. Pentru toți ceilalți, nu sînt decît un poate...” Dar sublimul își bate joc de ceilalți și poate foarte bine să se desfășoare cu îngăduința acestui „poate”. Eroul sublim se simte superior tuturor gesturilor sale : Julien trece de la un rol la altul fără a se lăsa atins de nici unul din ele, Fabrice trăiește departe de sine însuși, într-un soi de detașare suverană în care ochiul semenului îl urmărește

cu dificultate și plin de invidie : „În ochii săi, totul este simplu, pentru că totul e văzut de sus...” Mosca îl privește de jos, ca un om obligat de slujba lui să trăiască la nivelul solului și în contact cu oamenii. Sublimul este, dimpotrivă o formă a absenței ; la doamna de Chasteller, de pildă, sublimul se dosebește cu greu de nonșalanță și de plictiseală. „Un suflet elevat, îi scrie Stendhal Paulinei, se situează mult pe deasupra unor lucruri pe care le dă lumea... Ceea ce face sufletele elevate e tocmai propria lor sensibilitate, plictiseala interioară...”¹ Atunci, inima sublimă se exilează în propriul ei vid, de unde domină și disprețuiește falsa plenitudine a activităților omenești. Din înălțimea turnului Farnese sau de pe catedra sa de predicator, Fabrice își păstrează o prestanță atît de regală numai pentru faptul că refuză să se ia în serios : e detașat, ușor indiferent, măreț de firesc pentru că e liber. Nimic nu-l reține, pentru că el nu ține la nimic : nici la viață, nici la ideile sale. Întrucît — el însuși o subliniază — nu are idei și nici sistem, fiecare gînd țîșnește în el, liber și cîntînd, ca un impromptu al sensibilității. Nimic nu-i mai frînge spontaneitatea magnifică de tînr animal sălbatic. Sublimul lui e, în acest caz, firescul ajuns la înflorire.

Iar dragostea pentru Clélia nu-l smulge din această indiferență decît pentru a-l îndepărta și mai mult de oameni. Începe să-și plimbe prin saloane un trup fără suflet, un fel de fantomă fragilă și fastuoasă în care absența oricărui interes omenesc ajunge să treacă în ochii lumii drept o autentică sfințenie. Și oare lumea se înșală chiar așa de mult ? Fabrice îndrăgostit, s-a scris, e deja Fabrice ajuns călugăr. Ce poate fi mai surprinzător, ce poate fi mai puțin nelegiuit decît să vedem de atîtea ori la Stendhal pasiunea ocrotită de vestmîntul ecleziastic, dacă ne gîndim că iubire și religie reprezintă două forme foarte învecinate ale detașării și retragerii ? La Stendhal, iubirea își produce florile cele mai frumoase în taină, în umbra temnițelor sau în mireasma mănăstiri-

¹ *Correspondență*, II, p. 235.

lor. Și dacă ea reclamă cel mai ades complicitatea nopții, aceasta se întâmplă fără îndoială datorită ororii pe care i-o provoacă privirile și explicitul, dar, încă și mai mult poate, pentru că umbra e locul despărțirii și al tainei, un fel de lăcaș sacru care zăvorăște înlăuntrul lui fericirea. Adevărata iubire stendhaliană se consacră astfel tăcerii și întunericului. Fericiți, Fabrice și Clélia scapă așadar de cititor și de însuși creatorul lor, trei ani de fericire sînt descriși în zece rînduri; și cei doi își găsesc pierzania doar pentru că au vrut să-și lumineze noaptea, pentru că au căzut în ispita lui Psyche¹.

În acest caz, moartea rămîne refugiul lor cel mai sigur; ea scapă și răpește sufletele sublime. Julien, Fabrice, Octave nu mor propriu-zis ci mai curînd ies din viață. Creatorul lor le acordă un concediu: se duc fără zarvă, în mod discret, grațios, în limpezimea unui răsărit de soare, cu fața spre țărmurile Greciei, sau în aerul proaspăt al unei dimineți strălucitoare. Avem impresia că ziua lor începe. „Niciodată capul acesta nu fusese mai poetic ca în clipa în care avea să cadă.“ Poetic, pentru că poezia morții se întîlnește cu poezia sublimului: ambele aureolează ființe pe jumătate absente, deja plecate, și pe care apropiata dispariție le transfigurează. Iată de ce moartea nu are la Stendhal nimic înspăimîntător, de ce ea nu e niciodată întovărășită de răzvrătiri ale trupului sau de spaime ale conștiinței. Ființa se lasă în voia curentului care o duce, se lasă aspirată de neant. Pentru a traduce liniștea, instantaneitatea acestui rapt, Stendhal a pus în gura unuia dintre purtătorii săi de cuvînt cei mai scumpi o suită de metafore admirabile:

Dar, doamnă ducesă, spune Roizand, moartea e un cuvînt aproape lipsit de sens pentru majoritatea oamenilor. Omul suferă, e mirat de senzațiile ciudate care survin și dintr-o dată, încetează să mai sufere, clipa a trecut, omul a murit. Ați trecut vreodată cu barca pe sub

¹ „Psyche a pierdut dragostea pentru că a vrut s-o cunoască“ (Filosofia novia, I, p. 9).

podul Saint-Esprit, care traversează Ronul lângă Avignon? Toți vorbesc mult înainte, se tem, în sfârșit îl zăresc în față la o distanță oarecare; dintr-o dată corabia e prinsă de curent și într-o clipită vezi podul în spatele său.

— Ah, domnule, tocmai clipei ăsteia a morții nu-i pot suporta gândul.

— Dar, doamnă, momentul acesta e ocupat de o durere uneori destul de vie. O mai simți încă și, prin urmare, o trăiești, nu ești mort. Așadar, moartea nu e nimic. E o poartă deschisă sau închisă, trebuie să fie ori una ori alta, nu poate fi și o a treia posibilitate.¹

Pe această poartă, eroul stendhalian își face ieșirea. Moartea e pentru el forma ultimă a detașării și, ca să zicem așa, avîntul definitiv. Avînt spre o altă fericire? Ateismul lui Stendhal ne împiedică să o credem. Dar e tulburător să observăm că moartea îi reunește totdeauna pe îndrăgostiți și pare a le pregăti undeva regăsirea. Optimismul românesc e la Stendhal atît de puternic încît ajunge să echilibreze uneori scepticismul incredul. Căci lumina aceea încrezătoare pe care iubirea fericită o aruncă asupra întregii vieți e greu să ne dăm seama cum de ar putea fi stinsă numai prin brutalitatea unei clipe, și anume a unei clipe căreia Stendhal încearcă în plus să-i suprimе orice nuanță patetică. Dar acestea sînt simple sugestii; depărtarea rămîne și trebuie să rămînă necunoscută. Și, cum viața inimii, a tandreței și a iubirii s-a situat în întregime sub semnul incognoscibilului, e frumos să-și afle, în toate sensurile acestui cuvînt, împlinirea în suprema enigmă.

IV

Și totuși omul trebuie să trăiască, adică să încerce a fi fericit, or goana după fericire îl îndrumă pe eroul

¹ O poziție socială. *Varietăți literare*, I, p. 115.

stendhalian pe două căi opuse între care are de ales și la capătul cărora nu-l așteaptă decît aceeași neliniște. Căci dacă viața condusă de nevoia de a cunoaște duce la delectarea unei lumi exacte, dar roase de uscăciune și golită de substanță, viața dedicată deliciilor sentimentului o închide pe de altă parte într-o voluptate oarbă în care obiectul plăcerii și însăși conștiința sa sfîrșesc prin a dispărea. „Adevărata ta pasiune, scrie Stendhal la douăzeci de ani, în urma unei lecturi din Maine de Biran, e de a cunoaște și a încerca. Niciodată nu a fost satisfăcută.”¹ E o mărturisire esențială și niciodată infirmată ulterior, care stabilește în experiența stendhaliană ostilitatea radicală a cunoașterii și simțirii, și care le așază față în față, ca pe două lumi dușmăne, între care nici o legătură nu aruncă vreo punte, ca pe două universuri separate care par că se resping unul pe celălalt și în același timp exclud și posibilitatea însăși a fericirii.

Forța lui Stendhal a constatat în faptul că a recunoscut această opoziție și a transformat linia de ruptură într-o linie de demarcație : de o parte și de alta a acestui hotar și în ciuda diviziunii profunde, universul său avea poate să ajungă să se orienteze, să se edifice. Căci în același mod în care, în romanul lui Proust, universul copilăresc al tinărului Marcel își află coerența în credința că cele două domenii, al familiei Guermantes și al lui Swann, sînt iremediabil separate, lumea lui Stendhal capătă formă și certitudine împărțindu-se în domenii vrăjmașe : versantul francez și versantul italian, livada lui Henri Gagnon și grădina Elisabethei, salonul familiei de la Mole și codrul din Verrières, domeniul Jean-Jacques Rousseau și domeniul Helvétius : opoziții de esență în care, grație unui diptic constant, fiecare din cele două părți, cel al spiritului și al uscăciunii, cel al inimii și al tandreței încearcă, mereu zadarnic, să-l excludă pe celălalt. De această obsesie a dualității, pe care o amintesc poate și titlurile duble : Roșu și Negru, Trandafiri

¹ *Filosofia novia*, II, p. 372.

și Verde, Roșu-purpuriu și Verde, nu scapă nici chiar gândirea cea mai abstractă, pentru că, ne spune Stendhal, există „două explicații ale lucrurilor inexplicabile, una punând în mișcare sufletele tandre și cealaltă punând în mișcare spiritele seci. Una are ca reprezentanți pe Kant, Schelling, Fichte și pe toți germanii. Rațiunea tristă, la care trebuie să ne întoarcem atunci când e vorba de a raționa, ne oferă drept călăuză în căutarea atât de dificilă a adevărului, lucrările lui Bayle, ale lui Cabanis, ale domnilor de Tracy și Bentham.“¹ Dacă în cazul de față, Stendhal pare a se situa el însuși în tabăra rațiunii triste, ceva mai tirziu el nu va ezita să excomunicе aceeași rațiune tristă în numele sentimentului, pe Helvétius în numele lui Rousseau, pe Poussin în numele lui Correggio. Neconținut trece dintr-o tabără într-alta.

Deși menține opozițiile, viața îl obligă în fapt să multiplice experiențele. Nu există vreo temă mai profundă și mai poetic stendhaliană decât tema *montelui escaladat*, în care se traduce în mod simbolic obsesia trecerii dintr-un domeniu dușman într-altul. Trecere, pentru tânărul Stendhal care coboară val-vîrtej Alpii cu armata din Italia, înseamnă trecerea de la meschinăria societății din Grenoble, la generozitatea celei din Milano, de la copilărie la dragoste, — trecere, din punct de vedere geografic inversă, pentru tânărul Fabrice de la o viață într-o atmosferă înăbușitoare la un vis de viață liberă și glorioasă. Iar Julien, pentru a trece din domeniul de Verrières în cel al familiei de la Mole, de la doamna de Rénal la Mathilda, — două lumi din punct de vedere social și sentimental impermeabile, și care nu vor comunica în fapt decât o dată, prin acea scrisoare a doamnei de Rénal care va produce catastrofa — Julien trebuie să treacă și el un munte. Într-o frază magnifică și care pare a lungi drumul și a da zărilor înapoi, Stendhal ni-l arată pe călătorul său întors spre trecutul pe care-l părăsește, cu privirea agățată de biserica din Verrières care pentru el înseamnă atât de multe lucruri: „Sufletul

¹ Plimbări prin Roma, II, p. 87.

lui era consternat și, înainte de a trece muntele, Julien s-a întors de mai multe ori pînă cînd n-a mai putut vedea clopotnița bisericii din Verrières“. Dar, în același timp, Julien privește înainte; din punct de vedere geografic și simbolic, viața lui se încheie în două vâi pe care privirea le domină și le judecă. E o virtute rară aceea care izbutește, fie și numai pentru o clipă, să oprească sufletul pe linia unei creste și e în stare să descopere în destinul oamenilor un fel de linie de separare a apelor.

Și totuși, Stendhal n-a crezut că fericirea rezidă doar în lipsa de fidelitate. Nostalgia și regretul îl întovărășesc pe călător, îi prezintă neconținut imaginile unei fericiri de care el se află de acum înainte despărțit. Pentru a trece cu atîta ușurință de la un domeniu la altul, eroul său nu trebuie niciodată să-și aducă aminte. Dar alături de Mathilde, pe Julien îl obsedează imaginea doamnei de Rénal; alături de doamna d'Hocquincourt, pe Lucien îl urmărește imaginea doamnei de Chasteller. După cum nu izbutește să trăiască în clipe radical separate, tot astfel, eroul stendhalian nu e în stare să se mulțumească cu fericiri absolut exclusive. Și, dacă datorită aparentei sale discontinuități, lumea lui Stendhal pare că suferă relativ puțin de renegările pe care conștiința și sensibilitatea sa și le impun una alteia, neîncetat, rămîne că goana după fericire s-ar dovedi cu neputință într-un univers iremediabil divizat. Și putem afirma că ea se va dovedi imposibilă în fapt, că experiența trăită de Stendhal se soldează cu un eșec. Întreprinderea lui n-ar fi atunci încununată de succes decît pe planul creației romanești: dedublarea între erou și romancier i-ar fi permis în acest caz lui Stendhal să se bucure în calitate de Fabrice și apoi să judece în calitate de Stendhal. Dar chiar pe planul experienței putem refuza să admitem un atare eșec și noi considerăm că Stendhal l-a refuzat. Între exigențele ale căror contraziceri le-a recunoscut atît de limpede în sine însuși, credem că a izbutit să stabilească un oarecare echilibru, că între lumea uscăciunii sau a cunoașterii și cea a tandreței sau a senti-

mentului, el a descoperit o zonă întreagă de alunecări și de treceri. Mai mult încă : dincolo de unele compromisiuri lipsite de stabilitate, în care uscăciunea și tandrețea își amestecă în mod provizoriu binefacerile, ne putem întreba dacă, la un nivel mai profund, Stendhal n-a practicat cumva un soi de dialectică interioară grație căreia pasiunea și cunoașterea și-ar fi dat naștere una alteia. Dar mai întâi, ar trebui să vedem felul în care punînd în practică o tehnică al cărei secret și formulă Hérault de Séchelles le dezvăluise ambițiosului lui, Stendhal ajunge să „determine ceea ce e vag și să confunde ceea ce era distinct.“

V

A confunda ceea ce e distinct poate însemna mai întâi, și foarte concret, a arunca pe limpezimea formelor un vâl care să le estompeze. Între claritatea sterilizantă a zilei și confuzia nopții, zorile și crepusculul pot rezerva unele voluptăți temperate ; peisajele ies la lumină sau se îmbibă de umbre atenuînd prin incertitudine claritatea contururilor lor. De aceea, melancolia stendhaliană preferă anotimpurile de trecere, orele de toamnă cînd liniile, umflate și coapte, par a vibra deja de dispariția lor apropiată, cînd cețurile, ca într-un tablou de Claude Lorrain, moleșesc depărtările. Ea adoră „ultimele zile frumoase în care aburii ușori par a voala frumusețile naturii pentru a le face și mai emoționante și în care chiar și atunci cînd soarele apare în toată splendoarea, simțim că ne părăsește“, ¹ ceasul la care Iisus își ia rămas bun de la ucenicii săi, în care, spune el, reluînd un vers de Gray, „*fades the glimmering landscape on the sight*“ ² (Priveliștea sclipitoare se topește în privire). Evanes-

¹ *Pictura în Italia*, II, p. 114.

² *Idem*, I, p. 240.

cență, trecere, preludiu la marea cufundare, dar și eliberarea de tirania lineară a lumii fărâmițate.

Așa cum ecoul amplifică și transmite sunetele, fără a le altera claritatea, haloul vine atunci să îndulcească formele și să emoționeze inimile. Astfel, într-una din acele nopți italiene „în care stelele scînteietoare se detașează atît de bine pe un cer albastru închis“, în care Insula Capri „se detașează în depărtare în mijlocul undelor de argint ale unei mări ușor agitate“, se întîmplă ca un nor să se așeze în fața lunii, atenuînd claritatea care decupează atît de delicios toate reliefurile : „În mod insensibil, un nor ușor voalează astrul nopților, și lumina lui pare, pentru cîteva clipe, mai suavă și mai tandră ; priveliștea naturii e mai emoționantă, sufletul e mai atent...“ Dar atenția aceasta nu mai e cea a spectatorului al cărui ochi parcurge o dantelură perfectă : ea devine mai degrabă așteptarea visătorului care simte dintr-o dată lucrurile mai aproape de el, mai puțin circumscrise, deja debordante și pe jumătate deschise așteptării sale. Peisajul pare purtătorul unui *sens* care pătrunde și ocupă sufletul : „inima noastră sensibilă se lasă dusă într-o dulce melancolie ; un nu știu ce serios pune stăpînire pe noi ; sufletul nostru pare a se armoniza cu seara și cu liniștita ei tristețe...“¹ Armonie, nu spectacol. Un fel de comunitate misterioasă, care se apropie mult de misterul pudorii. Secret al sufletelor, văluri ale peisajelor ; s-ar zice că pentru a-i apărea atrăgătoare, ba chiar abordabile, e nevoie mai întîi ca lucrurile să se învăluie și să se refuze. Acel „nu știu ce“ de seriozitate și de armonie, care face ca sufletul să comunice cu peisajul sau cu un alt suflet, se naște din însăși eschivarea care cufundă respectivul peisaj în obscuritate. Penumbra e locul privilegiat al trecerii și mărturisirii.

Și sunetele inele devin mai emoționante dacă ne parvin străbătînd densitatea unui spațiu care le amortizează acuitatea. Aerul le moleșește și le alină. Nimic mai plăcut pentru Stendhal decît sunetul molatic clar al unui

¹ Viața lui Rossini, II, p. 188.

clopot îndepărtat, temperat și muiat de apa unui lac pe deasupra căruia a trecut. Senzație și imaginație se unesc atunci pentru a reconstrui sunetul original și un întreg peisaj în jurul lui.

Imaginația e impresionată de sunetul depărtat al clopotului vreunui sătuleț ascuns sub arbori; sunetul acesta, dus de apele care îl temperează capătă o tentă de melancolie dulce și de resemnare...¹

Căci lacurile liniștite „ale căror ape calme reflectează atît de bine adîncurile cerurilor“ știu să potolească furtunile sufletului și violențele existenței. Contrariu *aerului*, în care ni s-a părut a identifica elementul ambiției, al sublimului fără hotar și al libertății inimii, apa încarnează în universul lui Stendhal, ca și în acela al lui Rousseau, încercările de retragere și de reculegere. Umiditatea apei aruncă un mare vâl odihnitor peste durerea sufletelor. Fabrice rămîne toată viața tinărul și îndrăznețul luntraș de pe lacul Como; ori de cîte ori este rănit, își caută refugiul în apropierea unui lac. Grație lui, întreg romanul *Mănăstirii din Parma* răsună de ecoul înmuiat al acestor unde care „la intervale egale vin să expire pe prundișul plăjii“ și potolesc în același timp agitația inimilor. Dimpotrivă, *Roșu și negru*, roman mai dur, se privează de fondul acesta umed de armonii acvatică. Originar de la țară și de la munte, Julien, sufletul acela în care „în fiecare zi era furtună“, nu dispune de forța de a potoli vijeliile în preajma unui țărîm binevoitor. Dedicat și mai mult energiei și exaltării, el nu cunoaște în materie de ape decît pîrîiașul debil și zvicnitor pe lîngă care și-a petrecut tinerețea. Dimpotrivă, Fabrice știe admirabil să utilizeze puterea apelor pentru a îndulci amărăciunea senzațiilor. De exemplu, în ziua în care aude din înălțimea clopotniței de la Grianța, pocniturile seci de *mortaretti*²:

¹ *Mănăstirea din Parma*, I, p. 43.

² Bombarde (N. trad.).

*Cînd se apropie momentul ieșirii Sfintelor Taine, se dă foc la o diră de praf de pușcă și atunci încep o serie de pocnete seci, cele mai inegale din lume și cele mai ridicule, femeile sînt nebune de bucurie. Nimic nu e mai vesel decît zgomotul acestor mortaretti, auzit de departe pe lac și îndulcit de legănatul undelor...*¹

Să vedem în scena aceasta un simbol a ceea ce a încercat Stendhal pentru sine și pentru eroii săi, dacă e adevărat că seriei discontinue de pocnete seci și de senzații dintre cele mai deosebite, el a încercat să le substituie unitatea armonică a unui sentiment continuu.

Dar Stendhal va încerca să soluționeze, sau cel puțin să atenueze contrazicerea care-l divizează îndeosebi prin intermediul experienței *artelor frumoase*. Nu că ar fi fost un cunoscător, nici măcar un amator de artă prea edificat. În artă, el a căutat în primul rînd „emoția” sa.² El privește un tablou așa cum admirăm o femeie, ascultă o melodie ca pe o mărturisire de dragoste, în sfîrșit, urmărește grație *artelor frumoase* nu revelarea unei frumuseți care le e proprie, ci reproducerea bucuriilor pe care viața le oferă sau ar trebui să le ofere oricărui suflet sensibil. Dar impuritatea acestei atitudini, oricît de șocantă ar putea ea să pară unui estetician, nouă trebuie să ne producă bucurie și să ne facă să recunoaștem că ea se potrivește de minune celor ce vrem să spunem. Căci, dacă în cadrul experienței stendhaliene experiența artistică nu constituie un domeniu separat, izolat, dacă pentru el *artele frumoase* prelungesc numai ambiția, știința sau dragostea, putem să le considerăm în perspectiva devenită familiară în care s-au situat toate observațiile noastre precedente. Și, atunci, descoperim că voluptatea artistică a reprezentat pentru Stendhal o experiență privilegiată, din moment ce ea l-a pus din nou, și cu cîtă limpezime, în fața problemei lui esențiale, și

¹ *Mănăstirea din Parma*, I, p. 291.

² *Viața lui Rossini*, II, p. 215.

acestei probleme ea i-a îngăduit în plus să-i aducă unele soluții interioare prețioase.

Din punct de vedere logic și istoric, pentru că în mod destul de curios cele două desfășurări coincid, pictura începe pentru Stendhal prin a fi o reproducere analitică a lumii. Abia eliberată de „barbaria medievală” și de acel hieratism gotic a căror măreție nimic din formația sa ideologică și sentimentală nu-l putea determina pe Stendhal să o sesizeze, pictura se angajează pe calea unui studiu riguros care urmărește să apropie arta de natură. Pictura aceasta, care se străduiește să marcheze clar conturul, preferă culorii desenul accentuat și mulează musculatura corpurilor și reliefurilor peisajelor; ea vrea să fie în cele din urmă o anatomie a naturii: or tocmai prin anatomie, prin analiza trupurilor, începe pictorul să-și învețe meșteșugul. Pictura învățăceilor așa trebuie să fie, seacă și lipsită de fantezie. Maestrul cel mai bun e cel mai dur, Perugino sau Rubens,

Căci se poate observa pe drept că elevilor le e mai ușor să adauge ceva molatec contururilor riguroase ale maestrului lor decât să ferească de superfluitate niște contururi prea încărcate. Poți să adaugi ceva musculaturii slabe a lui Perugino. Nu poți să iei nimic din musculatura lui Rubens. Unii amatori au ajuns să afirme că ar trebui să-i obișnuim pe tineri, încă de la intrarea lor în ateliere, cu această severă precizie a veacului al XV-lea.¹

Dar vedem că nu trebuie să luăm precizia aceasta severă drept punct de plecare a unei întregi evoluții care are s-o lase mult în urmă. După cum trupului omenesc îi dă o armatură de oase și de mușchi pe care moliciunea cărnii va veni apoi s-o investiminte și s-o împodobească, ea dotează pictura cu o disciplină esențială a cărei viitoare fantezia și surîsul marilor pictori vor putea ulte-

¹ Istoria picturii în Italia, I, p. 192.

rior s-o tempereze. Tot astfel, notele la *Lucien Leuwen* arată că în creația romanescă, Stendhal începe prin a marca în mod brutal liniile de forță, ceea ce el numește în cazul de față și „musculatură” și lasă la o a doua lectură sarcina de a rotunji unghiurile sau de a întinde draperiile: fiecărui corp îi trebuie mai întâi un schelet.

A rămîne la musculatura aceasta subțire și la contururile acestea fără de grație, la trupurile crispate, lipsite de nonșalanță sau de patimă ar însemna totuși să te expui la defectul *uscăciunii*, de care n-au scăpat nici primitivii, nici chiar majoritatea marilor pictori în perioade lor de formație și care a fost de ajuns să anihileze în Stendhal toate izvoarele vii de admirație și de emoție. Tot ceea ce este „strîmt, timid, meschin”, tot ceea ce înăbușe sufletul sub formă și libertatea sub exactitate îi descurajează iremediabil entuziasmul. „Pentru ideea de uscăciune, precizează el, a se vedea Cristul lui Tițian și cel al lui Albrecht Dürer...”¹ Să vedem prin ce mijloace au evitat pictorii favoriți ai lui Stendhal acest păcat primitiv al picturii, în care se întîmplă să cadă și cei mai mari.

La începuturile marii perioade a picturii italiene, după Giotto, Masaccio, Castagno, dar înainte de Ghirlandaio,

*...rămînea să se dea plenitudine contururilor, acord coloritului, mai multă justete perspectivei aeriene, varietate compozițiilor și mai cu seamă ușurință penelului, care, în cazul tuturor pictorilor numiți pînă acum, pare totdeauna trudnică.*²

Pe scurt, rămînea să se dea suplețe rigidității formelor, să se ocrotească platitudinea planurilor, să se frăgezască un univers încă înțepenit, dar pe care o mulțime de suflări voiau deja să-l facă să trăiască.

Și, mai întâi, primul pas, dar pas decisiv dacă ne amintim cultul stendhalian pentru împrejurarea mă-

¹ *Istoria picturii în Italia*, I, p. 177.

² *Idem*, *ibidem*, p. 191.

runtă, trebuiau să fie sacrificate unele detalii, să se înde-
părteze nenumărata și minuțioasa mișurare care făcea
ca multe tablouri ale primitivilor să se semene cu pă-
duri pline în mod delicat cu măracini, pentru a se sub-
linia figurile izolate care vor ieși mai bine la aer și
în fața privirii :

*Nu există decît o soluție, să sărim peste aceste neferi-
cite detalii care ar putea să ne fure parțial atenția ; voi
putea conferi mai multă fizionomie celor pe care le voi
păstra.*¹

Și fizionomia aceasta, care din acest moment devine mai
importantă decît exactitatea, va face curînd ca detaliile
ce au supraviețuit să fie fardate, elementele minuscule
să fie de exemplu îngroșate, cele secundare șterse iar
cele esențiale subliniate, în vederea unui efect de ansam-
blu mai frumos :

*Rafael a fost primul care și-a dat seama că părțile mă-
runte se pierdeau din cauza distanței și a masei de aer
care le despărțea de privitor și că, de aceea, ele trebuiau
mărite în cazul tablourilor mari al căror ansamblu nu
poate fi sesizat decît la o anumită distanță... El a îndrăz-
nit să abandoneze micile detalii ale naturii care nu pot
adăuga nimic expresiei, a învățat să distingă ceea ce e
mai mult sau mai puțin necesar.*²

Întrucît expresia devenea de acum înainte stăpînă,
— „expresia e întreaga artă“, scrie Stendhal — exigen-
țele ei și numai ele, disting ceea ce este mai mult sau
mai puțin necesar. Tabloul se simplifică, se stilizează și
se ordonează pentru a transmite spectatorului un anume
sens, față de care motivul reprezentat e doar transmiță-
torul sau pretextul.

Între aceste elemente eliberate, o compoziție progres-
sivă va stabili o ordine mai suplă. Desenul care izolează

¹ Școlile italiene, I, p. 29.

² Idem, ibidem, p. 142.

figurile își va estompa încetul cu încetul limitele și, pentru a lega planurile, conturul se va dizolva treptat. Linia dreaptă, geometrică sau angulară care, la rigoare, se rezuma într-o formulă, cedează locul grațiilor mai puțin calculabile ale conturului sinuos. Pictorul „va fi descoperit că înlăuntrul părților contururile drepte și simple nu pot admite ondulații”¹. Gestul capătă rotunzimi, trupurile se curbează, universul ondulează. Mai mult încă : încetind de a mai apare linear, conturul nu mai e bariera care se opune revărsărilor formei, ci devine o frontieră primitoare în care două motive vecine își îmbină periferiile. În capodoperele lui Rafael „nu se mai distinge nici o linie în contur, că în alte lucrări ale aceluiași”. Formele se deosebesc din clipa aceea prin pipăitul delicat care le face să se unească ; numai întilnirea tonurilor sau opoziția clarului și a obscurului limitează de acum înainte motivele. Pornind de la acest principiu care acordă prioritate stratului colorat în detrimentul trăsăturii de creion, Stendhal regăsește în mod firesc o aplicație atunci când ochiul său privește un peisaj. „Drumul se desena în alb în mijlocul verdeții pajiștilor și holdelor...”² „Cum mai priveam suspinînd prăpastia munților în partea de la Voresppe ! O priveam mai ales la apus, în serile de vară ; conturul ei era desenat de o blîndă culoare portocalie...”³ Și aici culorile, sau mai degrabă întilnirea lor, sînt cele care desenează și marchează limitele. Forma se afirmă printr-un contact amical cu o altă formă.

Să mai facem un pas : contiguitatea aceasta amicală care unește două forme distincte și în același timp solidare va provoca de acum înainte privirea să alunece de la una la alta. Și, atunci, spectatorul descoperă grație liberei treceri a privirii sale o nouă dimensiune, chiar aceea pe care o întilnim pentru prima oară în tablourile lui Ghirlandaio.

¹ *Idem*, II, p. 71.

² Către Paulina, 25 iulie 1809, *Correspondență*, III, p. 188.

³ *Idem*, 26 martie 1808, *Correspondență*, III, p. 27.

*El a știut să-și distribuie figurile în grupuri, și deosebind printr-o justă degradare de lumină și culori planurile în care acele grupuri se aflau așezate, spectatorii au găsit că acele compoziții aveau profunzime.*¹

Ruină a lumii plane, care nu e datorată, subliniem noi, unui artificiu de construcție lineară. Nu e vorba de o înșelare a ochiului printr-o iluzie geometrică abilă : numai degradarea luminilor și culorilor sapă, prin mișcarea continuă la care invită privirea, pinza în adâncime.

În felul acesta se creează acea senzație de vast pe care o caută Stendhal prin intermediul tuturor picturilor pe care le admiră. Pictura adâncește cerul ; exact ca și poezia, ea e o artă a depărtărilor. În ea se satisface dorința de a zbura și goana imaginației visătoare, ba chiar și, în mod destul de curios, nevoia sa de ideal. Nu că ea ar consola de banalitatea realului înfățișând emoției spectacolul unei lumi înfrumusețate : e deajuns pentru aceasta ca ea să proiecteze imaginile lumii noastre de fiecare zi în acea „magie a depărtărilor“ care le transfigurează în propriul lor vis :

*Prin peisajele sale, Poussin face sufletul să viseze ; el se crede transportat în acele depărtări atât de nobile și crede că găsește acolo fericirea aceasta care în realitate ne scapă. Acesta e sentimentul din care Correggio și-a scos frumusețile.*²

Și Stendhal adaugă în notă următoarele rînduri emoționante :

*Aceasta e mizeria noastră. Fericirea pare a fugi cu cea mai mare constanță tocmai de sufletele acestea făcute mai mult decît altele pentru ea. Pentru ea, primele planuri constituie realitatea prozaică.*³

¹ *Pictura în Italia*, I, p. 180.

² *Istoria picturii*, I, p. 180.

³ *Idem*, I, p. 121.

Forța pe care o exercită pictura asupra sufletului sensibil se leagă așadar de simplitatea cu care încarnează și reînnoiește tradiționala opoziție romantică dintre real și ideal : prime planuri care există prea bine, depărtări imaginare spre care panta perspectivei invită la evaziune, iată cele două mari elemente ale comediei românești reunite într-o ordine în care inima își poate afla mîngîierea. Căci, întocmai ca orice mare dragoste, orice tablou frumos trebuie să fie o încîntare a realului spre imaginar, o plecare de la platitudine spre profunzime, o invitație la călătorie. Asemeni păstorilor lui Poussin care merg pe un drum sinuos spre zările tabloului și spre praful unei turme în depărtare, inima tandră se cufundă în iluziile fericirii :

Magia depărtărilor, acea parte a picturii care captivează imaginațiile tandre, e poate principala cauză a superiorității ei asupra sculpturii (după privire). Prin aceasta, pictura se apropie de muzică, ea angajează imaginația să-i termine tablourile și, dacă la prima vedere, sîntem frapați de figurile din prim plan, ne amintim cu mai multă plăcere de obiectele ale căror detalii sînt pe jumătate ascunse în aer ; în mintea noastră ele au căpătat o tentă cerească.¹

Dar, uneori, un miracol preface această iluzie în adevăr. Realul devine atunci „ceresc“. El se acoperă, ca și în cazul iubirii într-o culoare „magică și sacră“ în clipa în care el încetează de a mai fi numai ceea ce angajează la ireal și devine acest ireal însuși. Atunci vedem prim planurile ca în depărtare, mereu tangibile și imediate, dar transfigurate de un soi de miraj romanesc : arta lui Correggio a constatat în „*a picta de parcă ar fi fost în depărtare chiar și figurile de prim plan*“. Din douăzeci de oameni pe care-i farmecă, nu există unul care să le vadă și care să-și amintească în același fel de ele.“² Printr-un efect asemănător, fericirea îl transportă pe Lucien Leu-

¹ Idem, I, p. 182.

² Idem, *ibidem*.

wen „de la viață la romanul vieții“. Visul nu mai e atunci obligat să se ducă să-și caute refugiul în incertitudinea depărtărilor, ci ni se oferă real, desigur diferit în cazul fiecăruia dintre noi după nuanțele deosebite ale cristalizării noastre, dar cu o prezență la fel de plăcută și de tangibilă ca aceea a brațului doamnei de Rénal sub mina sau sub buzele lui Julien. În „perspectiva aeriană“ pe care o adâncește pictura printre obiectele pe care le înfățișează și în falsul miraj cu care învăluie primele planuri, trebuie așadar să vedem simbolul și marginea profunzimii romanești pe care fericirea o dă vieții.

Vom înțelege acum de ce Stendhal a creat personajul contesei de Sanseverina gîndindu-se la Correggio? Făptură fermecătoare și neprevăzută, mereu purtată într-un vârtej de distracții și de pasiune, Stendhal are grijă să o lase mereu învăluită într-un vâl. N-ar fi adevărat să spunem și despre ea că din „douăzeci de oameni pe care-i farmecă nici unul nu o vede și mai ales nu-și amintește în același fel de ea? Nimic în ea nu e desenat prea precis; mobilitatea ei delicioasă ne împiedică să dobîndim despre ea o imagine decisivă. Amețeala vieții ei o împiedică să se cunoască pe sine, după cum o împiedică să se dezvăluie altuia: sentimentele ei pentru Fabrice, la jumătatea drumului între iubire, prietenie, tandrețe, admirație, țin de o ambiguitate foarte periculoasă, în care ea se instalează totuși cu o totală inocență. Ea e singurul personaj stendhalian căruia creatorul său i-a acordat grația unei pasiuni incerte și pe jumătate conștiente, singurul care a evitat teribilul angrenaj al cristalizării. Enigmă centrală în această aventură în care domnește hazardul, ea se ignoră, și toți, Mosca asemeni prințului de Parma, o ignoră. Numai camerista ei o bănuiește, iar Fabrice, alt personaj care se ignoră intenționat, o ghițește. Tandrețea pe care o revarsă toate acțiunile ei provine din desăvîrșita ingenuitate cu care ea salvează acest „intermediu“ sentimental, această parte de penumbră interioară în care nimeni nu știe exact ce foc e pe cale de a mocni. Ușoară și independentă, ca flacăra torței pe

care o agită din adîncul cîmpiei din Parma pentru a-i arăta lui Fabrice clipa evadării.

Așadar, pictura deschide drumuri insensibile care conduc sufletul și privirea de la real spre imaginar, de la detaliul concret spre proiecția sa scăldată în aer și visată. Orice soluție de continuitate ar întrerupe atunci călătoria și ar distruge farmecul; dacă decupajul planurilor suprapuse, așa cum îl realizează viziunea analitică în decor de teatru, nu ajunge să dea senzația de relief autentic, greșeala se datorează brutalității dureroase cu care privirea, trecînd de la un plan la altul, trebuie să efectueze de fiecare dată un fel de salt în vid. Profunzimea se cucerește printr-un efort voluntar care sfișie orice vrajă. În cazul de față, dimpotrivă, efectele de clar-obscur, degradeurile de lumină, tranziția tentelor, înlanțuirea motivelor și echilibrul valorilor, toate artificiiile unei tehnici noi se străduiesc să înlesnească de la aproape la departe o pantă insensibilă, să facă din senzația de spațiu nu rezultatul unui efort intelectual, ci recompensa unei pasivități leneșe. E suficient să te lași condus de mină. Talentul acesta nou

... e arta de a ordona bine întregul ansamblu al unui tablou, indiferent cît de mare ar fi, de a așeza în mod judicios peisajele și gradațiile de lumină în așa fel încît ochiul să nu fie cîtuși de puțin tulburat de vederea acestor imense compoziții ci, grație diverselor grade de lumină, să treacă în mod succesiv de la o parte la alta.¹

De aici și farmecul suprem al peisajelor lui Correggio :

Tablourile lui produc plăcere ochiului de îndată ce acesta le privește, ele odihnesc vederea și o mîngîie ușor, grație succesiunii celor mai strălucitoare culori și a nuanțelor insensibile care se pierd unele într-altele...

... Poate că acele culori strălucitoare care se pierd unele

¹ Școlile italiene, II, p. 85.

*într-altele fără nimic tranșant, fără a avea în ele nimic care să provoace ochiului un șoc violent, au în ele însele ceva frumos față de care instinctul nostru e sensibil.*¹

Dar să ne amintim cu câtă ardoare căuta pe vremuri Stendhal acest „tranșant“, aceste „șocuri violente“, această discontinuitate resimțită în cazul de față cu durere. În ele își găseau odihna gustul lui pentru șoc și obsesia de a întreține sentimentul existenței prin surprize mereu reinnoite. Iată că acum pictura îi dezvăluie frumusețile „armoniei suave“ și a ceea ce el însuși numește „varietatea continuă“, adică frumusețea acelei „legi a continuității“ în care Maine de Biran, deși era prevenit mai mult ca oricine împotriva neajunsurilor insensibile ale obișnuinței, vedea și el marea lege a artelor frumoase :

*Pentru a ne emoționa și a ne place, trebuie totdeauna să ne și atragă ușor în afara acestui cerc de impresii prea strîmt, prea uniform, în care obișnuința ne reține și ne fixează : acesta e tot secretul artelor frumoase ; pregătind surprize simțurilor noastre, creindu-ne noi moduri de a vedea și de a auzi, pictorul și muzicianul ne încintă.*²

Artele frumoase ne fac să ieșim ușor din realitatea, obișnuită zice Biran, prozaică zice Stendhal, spre o lume în care surpriza nu ne mai șochează și în care fantezia cea mai extraordinară apare cu totul firească. Ele satisfac atît prin „varietate“ cît și prin surpriză dorința de trezire a conștiinței, iar prin continuitate sau insensibilitate nevoia de „pierdere“ a imaginației. În ele pare a se realiza un echilibru.

Un echilibru de altminteri extrem de instabil : căci rămîne mare ispita de a merge și mai departe pe drumul

¹ *Idem*, I, p. 7—8.

² *Influence de l'habitude*, p. 136.

continuității, de a topi culori și forme cu o atare suavitate încît ochiul, în locul unei succesiuni variate, nu mai percepe decît un vîrtej delicios și confuz, ca într-un tablou de Turner. În cazul lui Correggio, „împăstarea“, „densitatea culorilor“ sînt conjurate printr-o minunată „limpezime“, greu de conservat: „punîndu-le atît de gros“, „culorile nu mai par aplicate cu pensula, ci par să fi fost *topite* împreună ca ceara pusă la foc“¹. Dulceață datorată amestecului de culori, datorată *mobidezzei* italiene care, într-un climat de sacră discreție, pare că trebuie să ducă la o reducere a materiei și la un soi de dispariție a aparențelor:

*Il vedem aici pe Sfîntul Iosif șlefuiind în depărtare o bucată de lemn; umbrele acestei figuri sînt mai ușoare, totul pare a se confunda.*²

Tablourile cele mai satisfăcătoare, dacă nu și cele mai frumoase, vor fi atunci acelea care, fără a merge atît de departe pe calea conținutului, vor putea satisface deopotrivă ambele cerințe ale sufletului. În fața tabloului *Madonna del Sacco* de Andrea del Sarto, toate elementele aparent contradictorii ale universului stendhalian, adică tandrețe și exactitate, firesc și artificiu, surpriză și insensibilitate, instantaneitate și continuitate se află împăcate într-o admirație fără rezerve;

*Uitîndu-ne de aproape la acest tablou, nu ne putem sătura admirîndu-i delicatețea și suavitatea, îmbinate cu o realizare desăvîrșită. Putem să-i deosebim fiecare fir de păr; degradarea fiecărei semitente e urmărită cu o artă minunată. Fiecare contur e trăsut cu varietatea și grația cea mai rară; și, în mijlocul atîtor preocupări, vedem strălucind o ușurință care face ca totul să pară firesc și, ca să spunem așa, instantaneu.*³

¹ Școlile italiene, II, p. 24.

² Idem, ibidem, p. 41.

³ Idem, I, p. 31.

*Muzica e o pictură tandră; un caracter cu desăvîrsire se află în afara posibilităților ei. Întrucît tandrețea îi e inerentă, ea o duce pretutindeni; și grație acestei falsități, tabloul lumii pe care-l înfățișează impresionează adînc sufletele tandre și displace celorlalte.*¹

Așadar, muzica începe acolo unde se oprește pictura. Dacă aceasta din urmă ni s-a părut o cucerire progresivă a sensibilității romanești asupra spiritului de exactitate, muzica ne așază dintru început într-o totală indeterminare. Această falsitate, pe care ea o întinde ca un nor peste precizia sentimentelor și formelor și care printr-un efect destul de asemănător cu cel al cristalizării iubirii îi transfigurează realitatea, muzica o dobindește absolut firesc și fără nici un efort. Ea îi este în asemenea măsură „inerentă” încît ar fi greu de conceput o muzică în primul rînd dedicată spiritului de semnificare.

De fapt, muzica nu reprezintă nici un fel de realitate distinctă; Stendhal spune de mai multe ori că muzica nu e decît emoția sa, o incitare la reveria goală, sau chemare a unei fericiri trecute. Dar emoția de care muzica se leagă, reveria la care invită sau trecutul pe care-l recheamă se feresc ele însele să fie prea clar circumscrise. Muzica armonizează atît de bine schimbul între îndrăgostiți doar pentru că iubirea a recunoscut în ea o forță indistinctă de expansiune care se acordă admirabil cu propria ei înclinație spre implicit. Fără a semnifica nimic, melodia îndepărtată a cornilor din *Chasseur vert* îi scutește astfel pe Lucien și pe doamna de Chasteller de a-și mărturisi în termeni prea preciși iubirea lor; grație ei, se desfășoară o conversație tăcută care, „fără a trece prin inteligență”, coboară în adîncimile cele mai profunde ale inimilor și ușurează, întocmai ca umbra care le învăluie plimbarea, tresăririle pudorii sau timidității lor. Muzica stabilește un contact, deschide sufletele, unul către celălalt, le face transparente unul

¹ *Pictura în Italia*, II, p. 172.

pentru celălalt, în valul unei emoții comune. Ea mai mult introduce dragostea decît o traduce :

*În iubirea pasiune, de multe ori vorbim un limbaj pe care noi înșine nu-l auzim : sufletul devine vizibil altui suflet, independent de cuvintele întrebuițate. Aș bănuia că în cîntec există un efect similar.*¹

Ca orice artă, muzica dispune totuși de oarecare putere de expresie. Ea admite desigur „mult vag în această expresie“², încît în cursul execuției unei opere doi cîntăreți pot să-și schimbe partiturile fără ca publicul să observe : ca și în cristalizarea în dragoste, orice reverie particulară poate da unei melodii o multitudine de sensuri diferite. „În adîncul muzicii, scrie H. Delacroix în cartea sa *La Psychologie de Stendhal*, există o reverie indeterminată pe care o precizează nevoile profunde ale inimii și preocupările clipei.“³ Există tot atîtea melodii cîți auditori și cîte clipe. Și, totuși, rămîne faptul că pentru un auditor anumit, pentru Stendhal de pildă, o melodie evocă anumite imagini privilegiate, că ea orientează sensibilitatea într-o anume direcție, că, în sfîrșit, impune o semnificație. De problema aceasta se lovește Stendhal în cea mai mare parte a eseurilor sale despre muzică : cum poate fi muzica invitație la visare și în același timp sugestie pentru unele drumuri de urmat ? Cum izbutește ea să „precizeze indeterminatul “fără a reduce plăcerea, și să suprapună peste plăcerea imediată pe care o procură o înțelegere care, departe de a limita, o completează și o împlinește ?

Se cunoaște înclinația redusă pe care a avut-o Stendhal pentru muzica instrumentală, și cît de mult i-a preferat dimpotrivă orice fel de muzică vocală. El însuși vede două motive esențiale ale acestei predilecții :

¹ *Viața lui Rossini*, p. 287.

² *Varietăți artistice*, p. 331.

³ *Viața lui Rossini*, p. 193.

Mi se pare că dacă vrem să ne întrebăm cu atenție sufletul putem citi în el că farmecul vocii are două cauze :

1. Nuanța pasiunii pe care e imposibil ca vocea să nu o introducă în ceea ce cântă...

2. Al doilea avantaj al vocii e cuvîntul ; el arată imaginației auditorilor genul de imagini pe care trebuie să și-l figureze¹...

Superioritatea vocii depinde așadar de o dublă posibilitate de expresie de care muzica instrumentală e în mod fatal lipsită, de contactul carnal pe care vocea îl păstrează cu emoția și de libertatea de care se bucură de a traduce această emoție în limbaj.

Și în primul rînd, originea umană a vocii îi determină expresia și, ca să spunem așa, prelungirea atît de directă a emoției, încît un cîntec frumos pare a proveni din bucuria sau melancolia care i-au dat naștere, exact așa cum un pîriu țîșnește din izvorul său. Sentimentul pe care îl aduce pînă la noi rămîne încă închis în emoția aceea într-un mod viu și carnal. Dimpotrivă, instrumentul inter-pune între emoția originală și auditorul care o culege o întregă distanță inerentă în care sentimentul se dezcarnează și riscă să se piardă. Dacă *vibrato*-ul unei viori sau rezonanța unui corn încearcă să recreeze climatul original al emoției, e vorba de o simulare zadarnică, dar în afara acestei imitări, nu există vreo salvare pentru cele două instrumente. „Putem chiar afirma că instrumentele nu plac decît în măsura în care izbutesc să se apropie de vocea omenească.”² Și izbutesc destul de prost acest lucru : armoniile lor au mai puțină delicatețe, inflexiunea mai puțină suplețe, sonoritatea mai puțină bogăție și întindere decît acelea ale unei voci omenești frumoase. E adevărat că există și voci seci și monocorde care nu par să zugrăvească decît un mare gol al sufletului : frumusețea vocilor, ca și aceea a inimilor, depinde, dimpotrivă, de

¹ *Idem*, I, p. 167.

² *Idem*, II, p. 166.

un soi de fior care e semnul sensibilității, de o putere bruscă de a se altera, de a se voala sau de a crește urmînd nuanțele cele mai infime ale sentimentului :

*O voce cu un timbru perfect inalterabil nu va putea ajunge nicicînd la aceste sunete voalate și într-un anume fel sufocate care zugrăvesc cu atîta forță și adevăr anumite momente de agitație profundă și de spaimă pasionată.*¹

Fiecare virtuos al vocii introduce atunci în cîntul său nuanțele speciale ale emoției proprii :

*În orice arie, Crescentini dădea vocii și inflexiunilor sale o tentă vagă și generală de satisfacție...*²

Dar cîntăreții cei mai mari, ca Pasta, reușeau, variînd însuși timbrul vocii lor, să evoce simultan o întreagă gamă de emoții diverse :

*Cu o abilitate surprinzătoare, doamna Pasta unește vocea din cap cu aceea din piept : ea posedă arta supremă de a scoate o mare mulțime de efecte agreabile și spirituale din unirea acestor două voci. Pentru a da mai multă vioiciune coloritului unei fraze melodice sau pentru a-i schimba într-o clipită nuanța, ea utilizează falsetto-ul pînă și în coardele de mijloc ale diapazonului ei, sau alternează notele falsetto-ului cu cele din piept. Ea face uz de acest artificiu cu aceeași ușurință de fuziune, în tonurile de mijloc ca și în tonurile cele mai acute ale vocii ei din piept.*³

Cu aceste schimbări de registru se schimbă brusc și tonalitatea sentimentală a visării. Căci dacă vocea pură și strălucitoare îi sugerează lui Stendhal imaginea unui

¹ *Idem, ibidem, p. 178.*

² *Idem, ibidem, p. 148.*

³ *Idem, ibidem, p. 179.*

peisaj nocturn în care lumina lunii decupează formele și distinge contururile, pentru el, vocea în care se amestecă și se înăbușă diverse sonorități evocă, asemeni unui tablou ale cărui culori se confundă, un peisaj tandru, acel peisaj nocturn pe care l-ar voala un nor trecător :

Ei bine, vocea doamnei Pasta, în schimbările acestea de registre, îmi dă senzația acelei lumini mai emoționante și mai tandre care se voalează pentru o clipă pentru a reapare imediat mai apoi de o mie de ori mai strălucitoare. Sentimentul acesta l-am încercat, dar cu o mișcare mai rapidă, atunci când doamna Pasta a zis :

Ultimo pianto !

E același sentiment care mă cuprinde, dar într-o formă mai durabilă în primele zile reci ale lui septembrie, urmate de ceață ușoară pe arbori și care anunță apropierea iernii și a morții frumuseților naturii.¹

Nu e indiferent de notat că sunetele simple și neamestecate par legate de evocarea peisajelor „seci“, că „fuziunea“ sonoră favorizează dimpotrivă imagini și sentimente de melancolie tandră. Calitatea sunetului determină în toate privințele emoția provocată ; vocea orientează și precizează reveria.

Cuvinte cu care cîntecul se învestmîntează pretind să impună acestei reverii un conținut și mai explicit. Grație lor, muzica de operă indică, fără posibilitate de eroare, ceea ce trebuie să înțelegem și să simțim. Jucînd față de sonorități un rol analog celui pe care în cazul picturii îl deține desenul în raport cu culoarea, cuvintele circumscriu cîntecul, îi impun precizia, dar și limitarea unui *sens* explicit. Fără ajutorul lor, muzica ar rămîne o limbă obscură, rezervată plăcerii citorva cunoscători :

Muzica e o artă ale cărei mijloace sînt restrînse și limitate. Luați-i ajutorul cuvintelor pe care ea e însărci-

¹ Idem, *ibidem*.

*nată să le traducă și care la rîndul lor o traduc și veți face din ea un soi de idiom hieroglific inteligibil doar pentru cîțiva adepți, indescifrabil pentru auditorii comuni.*¹

Dar chiar și auditorii aceștia comuni — cu care Stendhal nu ezita să se identifice — nu caută în cuvinte o simplă cheie a sensului obscur pe care l-ar revela melodia. Muzica e însărcinată să traducă unele cuvinte exact în măsura în care cuvintele trebuie să interpreteze melodia; sensul unei arii se degajă din însăși lupta pe care o întrețin neconținut cele două elemente opuse dintre care unul trage muzica spre expresia clară în timp ce celălalt o ține angajată în sugestia vagă. Elemente potrivnice, dar solidare, melodia și cuvintele coexistă într-o asociere divizată, în care cel mai bun loc nu-l ocupă explicitul; căci dacă nu ne putem lipsi de cuvinte, Stendhal consideră foarte stînjitoare această necesitate care îi „răpește muzicii jumătate din glorie“. Marele muzician Rossini, de pildă, prin utilizarea limbajului muzical, ajunge chiar să regăsească aproape intonațiile limbajului vorbit, ajunge „să se lipească de poet“.

*E un străin plin de har, care, datorită inteligenței, izbutește să se facă înțeles fără ajutorul interpretului: e un autor natural și facil care biruie obscuritățile limbii în care scrie și care, pentru a fi înțeles de oamenii de lume nu are totdeauna nevoie de lămuririle unui comentator.*²

Și dacă totuși, din motive de ușurință, se consideră necesară recurgerea la cuvinte, ne vom da seama că limba cea mai aptă să interpreteze fără a trăda prea grav indeterminarea muzicală va fi tocmai aceea care va păstra în vocabularul și în armătura ei logică cea mai mare

¹ Idem, ibidem, p. 144.

² Idem, ibidem.

cantitate de vag sau de fantezie. În timp ce franceza, limba clară și de multă vreme lipsită de mărăcinișuri, se pretează greu recitativelor tandre, natura nesigură și încă șovăielnică a limbii italiene face din aceasta interpretul privilegiat al melodiilor frumoase :

Limba italiană e abominabilă prin obscuritatea ei. Și totuși acest defect provine poate de la lipsa de logică a capetelor acestora, cauzată de obișnuința lui $3 = 1$. Mereu italienii amestecă împrejurările în faptul principal.

Petru cel Mare a construit Petersburgul, spune limba franceză. Limba italiană ar vrea să exprime în același timp că în mijlocul unei mlaștini, într-un ținut pustiu și supus inundațiilor datorită vântului din vest, Petru cel Mare, voind să dea imperiului său o fereastră spre Europa etc... etc... a construit Petersburgul.¹

Dar acest în același timp nu cumva garantează tocmai libertatea de interpretare în care Stendhal vede marele privilegiu al muzicii? Dacă peste vagul expresiei melodice, cuvintele mai adaugă nu numai un singur sens constrângător, ci mai multe semnificații care se confundă laolaltă, iată-mă din nou liber să aleg și să visez între ele. Când e prea scrupuloasă, traducerea nu mai traduce decît marele val original, și printre ochiurile diferitelor interpretări s-a strecurat libertatea mea întreagă. Cît timp va dura această ușurință? Desigur că nu prea mult timp, căci limba italiană e și ea invadată „de claritatea franceză”² și numai îndelungata ei coabitare cu muzica îi permite să reziste acestui asalt.

În cele din urmă, totul se petrece ca și cum muzica, dorind să nu-și dezvăluie nimic din tainele sale, ar fi cîștigat la propria sa cauză și ar fi contaminat cu obscuritate cuvintele care trebuiau să o interpreteze. De fapt, pentru Stendhal, mult mai puternice decît cuvintele sînt

¹ *Marginalia*, II, p. 248.

² *Despre dragoste*, II, p. 59.

mijloacele de expresie, mai puțin clare și mai afective, ceea ce el numește de exemplu *accent*.

*Voi încheia aceste observații spunînd că în muzică accentul cuvintelor are mult mai multă importanță decît cuvintele înseși.*¹

Și, în altă parte :

*Varietatea inflexiunilor, adică imposibilitatea vocii de a fi lipsită de pasiune, contează mult mai mult în ochii mei decît avantajul de a pronunța cuvinte.*²

Predominanța accentului asupra limbajului, a intonației asupra expresiei : în cele din urmă, scrie Stendhal, în muzică „cuvintele nu sînt prezente decît pentru a îndeplini funcții foarte secundare, pentru a fi, întrucîva, etichetele sentimentului”³.

Marele mister al muzicii ține de faptul că oricît e ea de grijulie să-și protejeze vagul, oferă auditorului celui mai neavizat o suită de semnificații evidente și asta, fără ajutorul vreunui cuvînt de acompaniament :

*Cutare amator, dimpotrivă, nu cunoaște notele ; și totuși majoritatea combinațiilor lor, chiar și cele mai simple, reprezintă în ochii săi, cu forță și claritate, o nuanță de sentiment. Pentru el, nimic nu egalează evidența acestui limbaj.*⁴

Limbaj în unele privințe mai probant și mai clar decît orice limbaj vorbit : mai subtil și mai adaptat unor obiecte mai delicate, muzica pare chiar sortită să înlocuiască limbajele noastre obișnuite în explorarea elementului fugace și infinit de mic. „Limba lui Pergolese, de

¹ *Viața lui Rossini*, II, p. 169.

² *Idem*, *ibidem*, p. 167.

³ *Idem*, *ibidem*, p. 168.

⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 96.

exemplu, poate reda chiar și cele mai mici nuanțe ale mișcărilor inspirate de pasiuni, și nuanțe mult dincolo de puterea oricărei limbi scrise.”¹ Și Stendhal subliniază caracterul general, grosolănia statistică, invincibila rigiditate a limbajelor noastre obișnuite :

*Care bărbat nu repetă de multe ori amantei sale iubite atunci când se desparte de ea : Adio ! Adio ! Se servește de același cuvînt ; dar care e ființa aceea destul de nefericită ca să nu-și amintească că de fiecare dată cuvîntul acesta e rostit în mod diferit ? Aceasta datorită faptului că în acele clipe de supărare sau de fericire, situația inimii se schimbă în fiecare clipă. E foarte firesc ca limbajele noastre comune, care sînt doar o suită de semne convenite pentru a exprima bucurii în-deobște cunoscute, să nu posede un semn ca să exprime atari mișcări pe care nu le-au încercat poate douăzeci de inși dintr-o mie. Așadar, sufletele sensibile nu puteau să-și comunice impresiile proprii și să le zugrăvească... Acum aproape un secol, șapte sau opt oameni de geniu au găsit în Italia această limbă care le lipsea.*²

Datorită preocupării lor pentru definiția prealabilă și acordul universal, limbile noastre se privează într-adevăr de posibilitatea de a exprima ceea ce e rar, schimbător sau imprevizibil, volubilitatea extraordinară a vieții sentimentelor. Rigoarea gramaticii ideologice, care face din ele mașini de fixat mișcarea și de determinat informul, le împiedică să traducă o finețe debordantă pe care dimpotrivă sînt chemate să le schematizeze și să le reducă. Întrucît scopul lor e să reducă lucrurile la o listă de definiții convenite, cum să se plîngă de faptul că lasă să le scape părțile acestea mai vagi și mai deosebite ? Admirabile instrumente de clasat cunoscutul, aceste limbi își recunosc limitele cînd e vorba să

¹ *Viețile lui Haydn, Mozart și Metastasio*, p. 352.

² *Viața lui Metastasio*, p. 357.

exploreze necunoscutul. Muzica se oprește dimpotrivă în dantela cea mai fină ; însăși natura ei o obligă să expună sentimentul, să sublinieze detaliul nuanței :

*Muzica e incapabilă să vorbească repede ; ea poate zugrăvi nuanțele celor mai fugitive pasiuni, acele nuanțe care ar scăpa penei marilor scriitori ; putem chiar spune că domeniul ei începe acolo unde sfirșește cel al cuvântului, dar ceea ce zugrăvește, ea nu poate arăta decît pe jumătate.*¹

Stendhal i-ar reproșa oarecum muzicii că e prea explicită și că aservește imaginația.

Iată așadar un limbaj, esențialmente vag, devenit în mod paradoxal un mijloc de expresie mai precis decît cele mai exacte limbi ale noastre. La drept vorbind limbajul muzical nu traduce aceeași ordine de realități. El poate fi deopotrivă vag și precis pentru că se dedică redării *nuanței*, adică redării amănuntului în mișcare. El nu ne mai face cunoscut conturul sentimentelor, ci tonalitatea trecerii lor, evoluția arhitecturilor lor abstracte. În muzică ajung să se reconcilieze acea înclinație spre fuziune și dorința de distincție între care conștiința stendhaliană ne apăruse împărțită ; căci pentru a trece de la o notă la alta, ea nu îneacă totuși fiecare sonoritate izolată în mișcarea care o unește cu sonoritatea următoare. Legînd diferitele note ale existenței, ea realizează la rîndul ei acel ideal de *varietate continuă* spre care se îndrepta și efortul picturii în domeniul ei propriu. Grație unei serii de nuanțe, fiecare notă răsună distinct spre bucuria conștiinței, dar pentru plăcerea sensibilității, notele acestea se tolesc în devenirea unei continuități melodice. Simt că exist ; și sentimentul acesta al existenței se afirmă plinar în ignorarea scopului spre care plăcerea mea mă duce. Lucid și orb în același timp, mă abandonez și mă văd abandonîndu-mă :

¹ *Viața lui Rossini*, II, p. 3.

... se pare că sentimentele sînt conduse ca de o mină de acea voce frumoasă de bas : nu știi încotro te duci, dar te simți mergînd cu voluptate.

Căci muzica — și în privința aceasta, ea merge mai departe decît pictura — ne obligă să *mergem*. O mișcare neînteruptă duce melodia și pe cel care o ascultă spre o plăcere pe care voluptatea actuală o prepară și o întrezărește, dar care totdeauna copleșește urechea dincolo de orice presimțire. Marele farmec al muzicii depinde, după Stendhal, de caracterul ei ireversibil, de faptul că-l obligă pe cel care o ascultă să privească înainte, nu înapoi : „Imensul avantaj al muzicii, care trece asemeni acțiunilor omenesti...“. Călătoria picturală comportă totdeauna o întoarcere sau o reurcare spre realitatea prozaică a primelor planuri. Putem vizita un tablou, putem să-l părăsim și să-l reluăm, să ne rețușăm sau să ne amănunțim impresia produsă. Dar în cursul acestei preumblări, nu sîntem antrenați de nici o pantă interioară. Putem parcurge chiar și *perspectiva*, care e un fel de devenire spațială, în ambele sensuri, din moment ce ea oferă în același timp mijloacele de a fugi și cele de a ne regăsi. Cu excepția unor forme de pictură barocă în care gestul încrămenit pare întins spre împlinire, tabloul ne invită să ne satisfacem cu plăcere actuală ; nu deschide sufletul spre chemarea altei plăceri care ar șterge și ar desăvirși plăcerea sa prezentă. Dimpotrivă, muzica ne antrenează spre un țel pe care fiecare notă nouă îl anunță și spre care este îndreptată în întregime plăcerea actuală. Și desigur, chiar pe acest plan, există între cele două arte numeroase asemănări : acordul final al unei melodii dă urechii prin puterea lui de rezolvare aceeași satisfacție pe care o dă ochiului într-un tablou descoperirea punctului spre care perspectiva sau compoziția fac să convergă toate formele ; printr-un efect asemănător, disonanța și clar-obscurul exasperează această satisfacție, derutînd-o sau făcînd-o să întîrzie. Dar, diferență esențială, scopul muzical rămîne

mereu necunoscut și nu-l putem atinge decît pe drumuri imposibil de evitat.

Dealtminteri, sîntem foarte curînd recompensați de această supunere : căci impresia de *tandrețe* pe care o naștea delicatețea legăturilor și a nuanțelor se îmbină cu o altă impresie, aceea a unui fel de surprindere minunată în fața acestei țîsniri deopotrivă prevăzută și neașteptată în care, în fiecare clipă, ne pierdem și ne regăsim. În muzică există ceva care se avîntă spre viitor, o forță de improvizație, o putere de libertate care, fără a ne lăsa timp să o amănunțim, și deci să-i distrugem poate delectarea, împing mereu spre alte perspective și-l obligă pe auditor la o veșnică tinerețe. Ritmul acesta de *allegro* pe care muzica îl comunică întregii vieți, această veselie esențială îi plăcea lui Stendhal la Cimarosa și voia să-i creeze un echivalent literar în romanele proprii :

Cred că dragostea mea pentru Cimarosa vine din faptul că el face să se nască senzații asemănătoare celor pe care într-o zi aș vrea să le fac și eu să se nască. Amestecul acesta de veselie și de tandrețe din Matrimonis îmi este cu totul congenial.

Vesellie, în care se găsește elementul picant și forța de surpriză a *comicului*, alt produs instantaneu, și care triumfă deci într-un mod cu totul firesc în acea muzică hibridă care e opera bufă. Dar lipsită de nuanța de superioritate disprețuitoare care separa, în cazul comicului pur, pe spectator de spectacol, ea încetează de a se mai opune puterii simpatice a *tandreței*. În „jocurile imaginației tandre în delir“, ea se unește, dimpotrivă, cu aceasta din urmă pentru a o înălța și a reinnoi din efervescențele ei neprevăzute. Sentimentul prezent spre care farmecul muzical făcea deja să se încline întreaga viață trecută îl vedem acum începînd să forfotească de întreaga bogăție a viitorului. Departe de a se opune *tandreței*, vesellia ar fi așadar prelungirea ei de ordin temporal.

Aceasta este lecția pe care Stendhal o extrage din artele frumoase : ele îl învață „să se lase dus de mînă“ într-o lume pe care timpul și spațiul o ordonează după o succesiune continuă ; îi arată în același timp că această „plăcere oarbă“ nu împiedică sensibilitatea să se regăsească în fiecare clipă în contemplarea distinctului și discontinuului. Căci artele frumoase leagă formele fără a le dizolva, și tocmai în această ordine, cu totul omească pe care o impun lucrurilor, rezidă propriu-zis rolul și semnificația lor.

N-am putea afirma că, în stil, există două limbaje, limbajul cuvintelor și cel al armoniei ? ¹

Ca și cîntecul, fraza ezită între două moduri de a comunica cititorului sensul pe care-l conține. Aceste două căi opuse, vocea explicită și logică, vocea obscură și armonioasă se regăsesc în expresia perfectă în care cuvintele coincid cu corespondentul lor de dincolo. Dar cel mai adesea ele se află în dezacord, și istoria literaturii pare a dovedi că trebuie să alegem între ele. În fața unei retorici „seci“ încep atunci să se schițeze liniile generale ale unei retorici „tandre“ : notele lui Stendhal asupra stilului se reîntîlnesc direct cu reflecțiile lui asupra artelor frumoase.

La Helvétius, Stendhal descoperă principiile stilului sec, ale acelei limbi concise și nervoase din care secolul al XVIII-lea îi oferă atîtea exemple și în contact cu care se formează propria sa voce. „În toate genurile, scrie într-adevăr acesta, frumusețea unei lucrări se măsoară după senzația pe care o face asupra noastră. Cu cît senzația aceasta e mai limpede și mai distinctă, cu atît e mai vie.“ Stendhal recopiază cu pietate această teoremă. El mai notează că „pentru a place cititorului, trebuiesc excitate în el impresii vii...“ și că în cele din urmă „arta de a scrie este arta de a trezi în cititor un mare număr de senzații“. Sub acest unghi, problemele

¹ *Filosofia novia*, I, p. 66.

stilului apar ca niște probleme de balistică. Trebuie să lovim iute și tare, și pe întreaga suprafață a adversarului adică a cititorului. Se va evita deci ceea ce poate amorți atenția și incita la subterfugiul reveriei; ritmuri legănătoare, sonorități prea bogate, expresii obscure, nu va fi tolerat nimic din ceea ce îngăduie gândului să ațipească sau să se bifurce. Nici o legătură nu va uni frazele succesive, a căror putere va depinde de forța lor de șoc, de explozia lor discontinuă: „întorsăturile monotone, continuă Helvétius, amortesc atenția; odată atenția amortită, ideile și imaginile se oferă mai puțin limpede spiritului nostru și fac asupra noastră doar o impresie slabă...“; și, mai apoi „echivocul cuvîntului se extinde asupra ideii, o întunecă și se opune impresiei vii pe care ar face-o...“¹ Acuitatea stilului garantează acuitatea senzației. Literatura pare a nu avea atunci vreo inamică mai mare decît somnolența: veacul acesta e un veac de oameni care dorm treji. „Stilul lui Montesquieu, scrie Stendhal, este cel mai strălucitor dintre toate, cel care te dezmeticește cel mai mult, e cel mai rapid, cel care imprimă cu cea mai mare putere gândul în mintea cititorului“², așadar e și cel mai bogat în posibilități *comice*, din moment ce risul se naște din surprindere. Tot astfel La Bruyère prin vioiciunea lui, Voltaire prin rapiditatea sa sînt maeștrii ai acestei proze seci, ai acestui stil-imbold a cărui excitație artificială și perpetuă hărțuire păreau să fie cerute de nervii uzați ai contemporanilor lui Sade și ai lui Laclos. În lumea aceasta care se avîntă cu febrilitate în căutarea surprizei, fiecare cititor e o statuie a lui Condillac căreia literatura i-ar oferi porția ei zilnică de neprevăzut. La slujitorii unei astfel de literaturi³, care nu e prea îndepărtată de ziaristica modernă, la Des Brosses, de exemplu, își descoperă Stendhal propria sa limbă.

Dar, în același timp el știe să-i recunoască limitele. Căci retorica surprizei duce de-a dreptul la obscuritate:

¹ *Despre om*, secțiunea VIII, cap. 16 și 17.

² *Varietăți literare*, III, p. 100.

³ *Despre om*, sect. VIII, cap. 17.

disimularea sau ruptura legăturii logice obligă pe cititor să reinnoade un fir neconținut rupt. Punctuația e stăpînă; paragraful explodează. Orice stil discontinuu e la un pas de enigmă. În acest caz ispita inversă, de a folosi discontinuu cu scopul de a crea enigma, crește; Helvétius văzuse bine acest pericol. Căci dacă literatura își propune în primul rînd să surprindă, desigur că ea nu trebuie să caute mai degrabă rarul, paradoxalul, bizarul, pe scurt tot ceea ce va frînge fără greș obișnuința, în loc să caute autenticul, clarul sau banalul: „Lipsind ideile, scria el, o împerechere bizară de cuvinte mai poate încă să dea cititorului iluzia și să-i producă o senzație vie. Expresii tari, obscure și neobișnuite înlocuiesc la o primă lectură vidul ideilor. Un cuvînt bizar, o expresie învechită provoacă o surprindere — și orice surprindere provoacă o impresie mai mult sau mai puțin puternică.”¹ Iată că această retorică a clarității și uscăciunii duce în cele din urmă la exercițiul unei arte care-și scoate efectele cele mai frumoase din obscuritatea cuvintelor, din îndrăzneala imaginilor, din dezorientarea exotică și anacronică, în sfîrșit din tot ceea ce romantismul tocmai descoperise iar Stendhal detesta. Pare într-adevăr că de la un anume grad de acuitate în colo, grad pe care, întrucît îl privește, Stendhal nu l-a depășit, uscăciunea ucide claritatea și devine cea mai bună armă a adoratorilor obscurului. Oricine ar studia istoria acestei proze seci, de la Montesquieu la suprarealism și trecînd prin toți maeștrii umorului negru, ar descoperi fără îndoială că forța ei de ruptură a fost cel mai ades folosită în profitul iraționalului și că ea rămîne chiar și în zilele noastre unul dintre elementele esențiale ale fantasticului modern.

Că o proză fără liant nu se lasă înțeleasă decît cu oarecare greutate e un fapt pe care Stendhal l-a priceput după semieșecul romanului *Roșu și negru*. Contemporanilor lui Lamartine și ai lui Chateaubriand le-a fost greu să înțeleagă un romancier care scria ca Mon-

¹ *Idem, ibidem.*

tesquieu și ca Laclos. Recitindu-și romanul în 1831, el recunoaște în sinea sa : „Stil prea abrupt, prea contrastant... E lipsit de acea dezvoltare domoală pe care J.-J. o are în *Confesiuni*. Oroarea lui Dominique față de lungile fraze emfatice ale oamenilor de spirit de la 1830, îl aruncă în abrupt, în contrastant, în sacadat, în dur.“ Recunoscînd atunci că conținutul unei fraze nu se limitează la semnificația ei explicită, ci se împlinește tot atît de bine în prelungirea pe care i-o dă reveria cititorului, el sesizează necesitatea „de a adăuga unele cuvinte pentru a ajuta imaginația să se avînte“¹. El se preocupă acum să umple golurile și să arunce punți între operă și cititor. Și în 1841, după *Mănăstirea din Parma*, el notează : „Găsesc multe cuvinte de schimbat pentru *blîndețe*“, dintre acelea „care angajează mai bine inima“². Și în altă parte : „Dau stilului profunzime, limpezime, amănunte. Cred că stilul acesta, merită atenție asemeni unei traduceri franțuzești din Tacit. Trebuie să-l fac facil pentru femeile inteligente de treizeci de ani, și chiar, dacă se poate, amuzant.“³ Așadar, scriitorul îl invită pe cititor să-i viziteze fraza, să o parcurgă în desfășurarea ei, să o trăiască în ritmul și durata ei : literatura își propune în primul rînd să suscite un farmec, să-l „conducă de mîna“ pe cititorul sedus.

Într-un capitol intitulat, în mod semnificativ, „Despre legea continuității“, Helvétius însuși subliniase deja utilitatea pregătirilor în artă.⁴ Stendhal se grăbește să cu-

¹ *Marginalia*, II, p. 136.

² *Idem*, III, p. 182.

³ *Idem*, III, p. 378.

⁴ Helvétius (*De l'homme*, cartea a II-a, secț. 8, cap. 16). Idee, imagine, sentiment ; într-o carte totul trebuie pregătit și adus... De exemplu, iau o succesiune rapidă de tablouri adevărate și diverse. În general, o atare succesiune e plăcută întrucît excită în noi senzații vii. Cu toate acestea, pentru a produce acest efect, trebuie ca ea să fie pregătită cu abilitate. Îmi place să trec cu Isis sau cu vaca Io de la clima fierbinte a Torridei, prin acele vizuini, prin acele stînci de gheață pe care soarele le lovește cu razele lui piezișe. Dar contrastul acestor imagini

leagă aceste precepte. De acum înainte, fraza nu va mai înainta printr-o serie de comotii, ci va aluneca într-o mișcare insensibilă. Ea va voi să convingă, să stabilească o comunicare mai mult decît să surprindă. Căci întreaga literatură e o acțiune de seducție; ea vrea să-l facă pe cititorul căruia îi întinde capcane nu numai să asiste, dar să și participe la raționament sau la avantură. Ea cere și trebuie să-i cucerească complicitatea. Atunci ea pune în joc forța de farmec a poeziei sau a elocvenței, și desfășoară acel „simț secund“ al armoniei ritmice sau sonore care, lărgind și învăluind, ajunge să impună semnificația logică. „Un contur, observă Stendhal, este de multe ori o idee.“ Armonia și fluiditatea frazelor dau atunci stilului acea dimensiune suplimentară pe care degradeul sau nuanța o confereau picturii și muzicii. Cuvintele explorează și ele fraza în adînc și invită la o călătorie imaginară.

„Lucrul acesta mai insesizabil decît oricare și pe care ar trebui să-l numim, împreună cu Charles du Bos, *aerul* în care se scaldă un stil“, îl simțim acum circulînd între fraze. Grație acestui aer, povestirea începe să respire. În spatele extraordinarei iuțeli a faptului se schițează perspectiva a tot ceea ce scriitorul neglijează să spună, dar noi simțim totuși că există și susține cu bogăția sa invizibilă densitatea îndrăzneată a liniei. Stendhal și-a perfecționat neconștient, de la roman la roman, *arta aceasta de a aera*. În *Armance*, roman al sufocării și al sterilității, sensibilitatea se închide în propria-i neputință. Totul se petrece în aerul rarefiat al unui salon,

nu mi-ar produce impresii vii dacă poetul, anunțînd forța și gelozia Junonei nu m-ar fi pregătit pentru această schimbare bruscă de tablou...

Să trecem de la sentiment la idei. Am de prezentat publicului o idee nouă? Adevărul acesta, aproape totdeauna prea *abrupt* pentru oamenii obișnuiți, nu e sesizat la început decît de foarte puțini dintre ei. (Cum să nu te gîndești aici la acei *happy few*?) Dacă vreau ca adevărul să-i afecteze pe toți, trebuie, ca mai întîi, să prepar mințile lor pentru acest adevăr; să-i deprind treptat și să le arăt acest adevăr în cele din urmă dintr-un punct de vedere distinct și precis.

între duritatea a două amoruri proprii vrăjmașe; fraza însăși se contractă și se torturează cu totul legată de orgoliu și de dificultate. *Roșu și negru* gîfîie. Este romanul unui alergător care uită să-și mai tragă sufletul. Julien nu mai e, ca Octave, victima unei lipse de oxigen, a unei asfixii din scrupul; el se înăbușă și se crispează din ambiție, se contractă pentru că vrea să meargă prea repede. Dar cîtă prospețime în bulele de aer pe care uneori se oprește ca să le inspire, care-i umflă atunci pieptul și-i dau și lui și stilului, deopotrivă, ușurința și armonia fericirii! Pentru Lucien Leuwen fericirea e ușoară. Notația nivelează, nu reține decît arareori, ca și cum frazele și personajele s-ar plimba cu atîta nonșalanță pe fondul acesta invizibil, pe acest fundal stilistic din care nu mai vedem decît momentele extreme ale nepăsării. Fără îndoială că *Lucien Leuwen* a fost creația stendhaliană cea mai ușoară și mai fericită, cea în care amintirile lui s-au revărsat în modul cel mai firesc. Dar nu ne putem împiedica de a gîndi că însăși această ușurință a avut efecte negative asupra densității romanului, că ea a relaxat ușor tensiunea mîinii și a redus acest efort al imaginației pentru a întări reveria fără de care întreg romanul rămîne o frumoasă culegere de amintiri. Miracolul rămîne *Mănăstirea din Parma*: surpriză a unei povestiri a cărei curgere suplă e neruoasă ca o vehemență, în care toate noutățile par a rămîne dincoace de un adevăr uimitor de bogat despre care ele nu ar da decît o discretă indicație, în care avem impresia că totul e spus, dar și că totul rămîne de spus. Cea mai neînsemnată nuanță deschide aici o lume de observații generale, abisuri bruște pe care mișcarea povestirii le umple numaidecît. Trebuie să vedem acum în discontinuitatea, în „casantul“ acestui stil un mijloc de a deschide niște ferestre în zidul frazei, de a aera densitatea ideii și de a proiecta prin opacitatea expresiei o claritate întrucîtva asemănătoare cu aceea pe care razele soarelui la apus o trimit prin umbra pădurii Chasseur Vert și care străbătînd „piepțiș profunzimile vegetației“ „păreau a însufleți întunecimea atît de emo-

ționantă a marilor păduri“¹. Printr-un efect analog, tăcerea însufletește stilul ; îngăduind efecte de clar-obscur lingvistic, ea încetează de a mai separa frazele și le face să trăiască : e forma sonoră a atmosferei.

Așadar stilul verifică și el puterile legii continuității. „Noi credem, scrie Stendhal, că induioșarea are nevoie să fie adusă, să fie pregătită... Căci ea nu apare decît în sînul unei adînci stări de securitate...“² Continuitatea stilului trebuie să liniștească și să conducă la liman pe cititorul acesta zguduit de neprevăzutul aventurilor. Fénelon, pe care tînărul Stendhal îl considera un mare artist al frazei, ajunge la aceasta acoperind toate asperitățile cu un soi de lichid onctuos. Retorica investimîntă adevărul. „Fénelon, căruia îi place atît de mult simplitatea, afirmă că un om de spirit nu iubește povestirea goală. El vrea s-o îmbrace, să o împodobească cu broderii, și să o coafeze. Lucru de imitat.“³ Și desigur că cititorul modern al lui *Telemah* consideră că uneori Fénelon e prea coafat... Dar pentru auzul lui Stendhal cită dulceață „în această suită de fraze simple și desăvîrșit legate, în onestitatea acestui autor care nu utilizează anumite elipse puse la contribuție de scriitorii secolului al XVIII-lea, fie pentru că nu fuseseră inventate pe vremea lui, fie pentru că prefera să fie ceva mai lung și să încînte urechea prin rotunjimea frazei sale“⁴. În felul acesta, ajunge să redea natura în „varietatea ei infinită“, echivalent literar al „varietății continue“ a lui Correggio. Rousseau, dimpotrivă, folosind în literatură un procedeu analog celui al tonului general în pictură, „dă întregului o oarecare culoare“. Frazele sale obligă la o simpatie constant susținută : „Stilul lui Rousseau e periodic, armonios și tinde să producă o impresie constant puternică ; el n-are deloc momente de repaos, de clar-obscur... De aceea credem că stilul lui Jean-Jacques e în cel mai înalt grad propriu să induioșeze, pentru că

¹ Lucien Leuwen, II, p. 36.

² Varietăți literare, III, p. 100.

³ Idem, p. 94.

⁴ Idem, ibidem.

acordind interes tuturor lucrurilor, simpatia noastră se află neconținut angajată. Dacă scăpați de unii clești ai simpatiei, mai sint alții, gata să vă apuce.“¹ Stilul frumos exercită o persuasiune continuă.

Dar trebuie să ne ferim aici de o eroare posibilă : forța de convingere a unei fraze frumoase nu e, așa cum ar vroi-o legea descompunerii analitice, egală cu suma convingerilor pe care o creează fiecare din elementele componente ale acelei fraze. Sensul unui ansamblu depășește totalul sensurilor componentelor acestui ansamblu. Și acest lucru e adevărat în psihologie ca și în retorică. Studiind într-o frază a lui Rousseau acei „clești“ ai simpatiei care obligă la o complicitate constantă, Stendhal recunoaște că acest farmec nu se datorează, ca la Fénelon, de exemplu, perfecte legături a feluritelor elemente ale frazei care n-ar lăsa nici o întorsătură pentru distragere sau pentru recriminare, ci că el provine dintr-o egalizare susținută de un element exterior frazei și pe care trebuie să-l numim sufletul lui Rousseau sau sufletul stilului său. Tot de aceea, Stendhal, atît de puțin poet totuși, revine așa de des pentru a se întreba ce semnifică și cum semnifică poezia. Căci un poem frumos prezintă cititorului enigma concretă a unui reziduu sonor sau imagistic care rezistă oricărei analize logice, dar care totuși constituie sensul și forța sa. „Forma, în cazul de față, face parte din lucru“², mărturisește Stendhal. Ba tocmai forma dă lucrului semnificația și valoarea sa. Într-un mod analog, unitatea dinamică și formală a sentimentului ordonează succesiunea aparent incoerentă a fazelor prin care trece acest sentiment, sau atitudinile în care se trădează. Iubirea lui Lucien pentru doamna de Chasteller, de exemplu, nu e simplul total al sentimentelor pe care le încearcă succesiv cele două personaje, ci unitatea lor dialectică. În acest caz, un sentiment nu va fi judecat și recunoscut după detalii, indiferent cît de semnificative :

¹ *Idem*, p. 111.

² *Filosofia novia*, II, p. 58.

După tulburarea care întovărășește vorbirea îndrăgostiților, n-ar fi înțelept să tragem consecințe prea grăbite dintr-un detaliu izolat al conversației. Îndrăgostiții nu-și dezvăluie exact sentimentele decât în cuvinte neprevăzute. Atunci inima strigă. Dealtfel, putem trage unele inducții din fizionomia de ansamblu a lucrurilor spuse.¹

Iată că științei detaliilor îi urmează știința ansamblurilor, iată că descoperim adevărul grație studiului fizionomiei și formeii generale, nu numai grație preciziei singulare și individuale. În unul din momentele cele mai patetice ale vieții sale, în fața Métildei care, tratându-l așa cum avea să-i trateze și el pe eroii săi, scurta și analiza detaliile celor mai mărunte gesturi ale sale, pentru a le denigra, Stendhal implora el însuși dreptul de a fi judecat după ansamblul purtării sale :

Cînd o ființă este dominată de o pasiune extremă, tot ceea ce spune sau face într-o anumită împrejurare nu probează nimic în legătură cu ea ; pentru acea ființă aduce mărturie ansamblul vieții ei. Astfel, doamnă, dacă aș jura la picioarele dumitale o zi întreagă că te iubesc sau te urăsc, asta nu ar trebui să aibă nici o influență asupra gradului de credință pe care socoți că mi-l poți acorda. Ansamblul vieții mele trebuie să vorbească.²

Cum să proclami mai limpede falsitatea analizei care voia să facă detaliile să vorbească și în care Stendhal văzuse totuși instrumentul privilegiat al descoperirii adevărului.

Din clipa aceea, creația literară poate apare în această perspectivă ca un mijloc de a armoniza și depăși într-o totalitate imaginată diversele momente și episoade ale experienței trăite. Din experiența aceasta pe jumătate ratată sau cel puțin lăsată în întregime imperiului evenimentului, romanul culege nostalgiiile, retopește și orien-

¹ *Despre dragoste*, I, p. 110.

² *Sufletelor sensibile*, p. 265.

tează amintirile în conformitate cu continuitatea unui destin ideal. El redă vieții absurde și dispersate o legătură și un sens, îi conferă o justificare permanentă. E o revanșă a vieții, așa cum adeseori s-a spus, mai puțin pentru că l-a transfigurat pe Stendhal într-o întreagă galerie de eroi tineri și frumoși, și mai mult pentru că i-a transformat viața într-o suită de aventuri. Atunci, romanul nu mai e doar o oglindă care se plimbă pe un drum larg, după cum glăsuiește formula celebră; el devine însuși acest drum larg, de-a lungul căruia oameni și peisaje oferă călătorului o succesiune de reflexe și de priveliști care, oricât de neprevăzute și de întâmplătoare apar cel mai ades în mod înșelător, se ordonează nu mai puțin în însăși succesiunea acestei călătorii. Oricât se vrea dominat de hazard, romanul stendhalian rămâne în fapt un roman, adică o compoziție în care cîțiva eroi aleși își desfășoară o soartă exemplară. Văzută de la oarecare distanță și apreciată în ansamblul ei, linia vieții lui Julien sau a lui Fabrice se desfășoară și se încheie după o curbă perfectă: nici un pas greșit, nici o aberație, fiecare gest al lor pare a le aparține pe deplin și a nu le putea aparține decît lor, ca și cum, în fiecare clipă și fără cel mai mic efort, ei s-ar afla integral solidari cu ei înșiși. Judith Gautier știa bine acest lucru atunci cînd dădea geniului stendhalian sarcina de a lega între ele fragmentele risipite ale propriei ei improvizații: „Scriu prin salturi și cînd trebuie să armonizez toate Țopăielile acestea nu fac decît frazeologie de cea mai proastă calitate...” îi scria ea. A armoniza propriile sale Țopăieli, fără a face fraze, a transforma o jerbă de momente în „ansamblul unei vieți” aceasta a fost într-adevăr marea reușită a lui Stendhal.

VI

Real și imaginar, explicit și implicit, determinat și nedeterminat, cuvînt și tăcere, între acești poli opuși

psihologia stendhaliană ne-a apărut în întregul ei străbătută de o mișcare de du-te-vino a cărei amplitudine numai artele frumoase, muzică, pictură sau literatură, o pot reduce, ba chiar ajung uneori să-i oprească oscilația. Și totuși echilibrurile acestea rezultă totdeauna dintr-un compromis: pentru a se amesteca și a se acomoda unul cu celălalt, elementele vrășmașe trebuie în acest caz să sacrifice fiecare din ele ceva din sine însuși. Ar fi mult mai exaltant să găsim un mijloc nu de a echilibra cele două forțe rivale, ci de a le satisface una prin cealaltă în unitatea unei unice mișcări triumfătoare! Stendhal își închipuie că iubirea poate realiza acest miracol.

Și, în primul rînd, pentru că dragostea, după expresia unuia din autorii săi preferați, e o *manie*. Pornind de la un obiect real și printr-o serie de demersuri care amintesc destul de bine de obiceiurile nebuniei, ea edifică o lume de fantome. „Din clipa în care iubește, cel mai înțelept om nu mai vede nici un obiect așa cum e... Nu mai atribuie nimic hazardului; pierde sentimentul probabilității. Un lucru imaginat e un lucru care există pentru efectul lui asupra fericirii sale.”¹ Numai imaginarul există, iar realitatea nu-și mai păstrează oarecare pondere decît în măsura în care acceptă să contribuie la construcțiile imaginației. Stendhal îi urmează aici cu multă fidelitate pe maeștrii săi ideologi. El explică această alienare printr-o „cauză fizică, un început de nebunie, o afluență a singelui la creier, o dezordine în nervi și în centrul cerebral”². Înaintea lui, Cabanis explicase un fenomen analog prin devierea „caracteristică temperamentului melancolic”, la care hotărîrile sînt pline de ezitări și de rezervă, actele de voință nepărînd a merge la țintă decît cu ocolișuri...“ Din clipa aceea, dorința nu mai caută să se îndeplinească, ci se repliază în sine pentru a se hrăni cu iluziile pe care ea însăși le-a plămădit:

¹ Despre dragoste, II, p. 242.

² Idem, I, p. 65.

Astfel, poftele sau dorințele melancolicului vor căpăta mai-degrabă caracterul pasiunii decît cel al nevoii, uneori însuși scopul adevărat va apare cu totul pierdut din vedere... În cazul melancolicului... numai umoarea seminală singură transmite un suflet nou impresiilor, hotărîrilor, mișcărilor; ea creează în sinul organului cerebral aceste forme surprinzătoare, prea ades folosite la urmărirea fantomelor, la sistematizarea vedeniilor.¹

Maine de Biran explică puterea acestor fantome asupra spiritului, precum și progresiva lor detașare de real prin forța pe care le-a conferit-o obișnuința. Curînd, sensibilitatea ajunge să aibă nevoie de ele ca de un excitant necesar căruia nu mai simte nici o nevoie să-i facă să corespundă vreo realitate exterioară:

*Concentrat în sfera acelorasi mijloace de excitație, individul se atașează de ea pe zi ce trece cu mai multă tărie și încăpăținare, le cheamă neconținut și nu poate și nici nu mai vrea să se desprindă de ele. Fantomele acestea, inerente gîndirii ai cărei idoli devin (idola mentis), par a fi pentru un organ ceea ce substanțele iritante artificiale devenite obișnuințe sînt pentru organele senzațiilor; aceeași necesitate, aceeași neliniște, aceeași nevoie de a exagera impresiile la care obișnuința a legat în mod exclusiv un sentiment al existenței cu o neconținută tendință de a se reinviora.*²

Și la Stendhal, imaginația îl cufundă pe îndrăgostit „într-o lume de realități, care se modelează după dorințele lui”³. Ea îl angajează în „reveriile producătoare de farmec ale cristalizării”. Dar pentru această pierdere în imaginar e necesar un punct de plecare real; „modelajul” se exercită pe o pastă concretă. Cristalele, afirmă

¹ *Traité du Physique et du Moral de l'Homme*, Ed. Reisse, p. 287.

² *Influența obișnuinței*, p. 149.

³ *Despre dragoste*, II, p. 156.

Stendhal, acoperă atît de bine creanga din Salzburg, încît :

Din momentul în care cristalizarea s-a produs, ochii unui indiferent nu mai pot recunoaște creanga copacului.

Căci 1. Ea e împodobită cu perfecțiuni sau diamante pe care acești ochi nu le văd.

2. Ea e împodobită cu perfecțiuni care nu sînt pentru ei.¹

Dar sub camuflajul acesta de cristal, creanga însăși rămîne. Ea dă ciorchinelor de diamante armătura și soliditatea. Desigur că nimeni nu mai e în stare să o recunoască, dar ea continuă, credincioasă în ciuda uitării, să susțină întregul edificiu de cristal. În inima dragostei regăsim așadar realul, nu vidul, „Idolii“ aceștia sau fantomele nu se nasc din simpla exaltare a unei gândiri ale cărei zadarnice dorinți ei le-ar împlini : la Stendhal, dragostea e o idolatrie a adevărului. E o germinație de imaginar pe real și plecînd de la realitate, trecere de la o lume la alta, sau mai bine, creație a unei lumi de către alta.

Stendhal a avut grijă să sublinieze el însuși distanța care separă această imaginație concretă, cu totul alipită de un adevăr pe care-l transfigurează fără a-l trăda, de altă imaginație, aceea care urmărește himera și se îngrijește în primul rînd să fugă de o lume în care ea vede dușmanul ei cel mai periculos. Acestei din urmă forme de imaginație îi aparțin, în prima parte din *Mănăstirea din Parma*, reveriile lui Fabrice. „Era încă prea tînăr, scrie Stendhal ; în clipele lui de răgaz, sufletul se desfăta gustînd senzațiile produse de împrejurări romanești pe care imaginația lui era totdeauna gata să i le furnizeze.“² El își însărcinează în cele din urmă reveria să-i

¹ *Idem*, II, p. 39.

² *Mănăstirea din Parma*, I, p. 274.

împodobească „realul acesta care i se părea încă plat și gloduros“, să-i ascundă urîtenia; el cere imaginației sale să trezească pentru el senzații fermecătoare care vor acoperi trista banalitate a vieții. Prin aceasta, el cade în ispita falsului romanesc, în facilitatea unei reverii iluzorii care, în loc să ridice realul pînă la ea, planează cu mult deasupra unei lumi pe care o disprețuiește. Ade-vărata imaginație, așa cum mai târziu Fabrice va învăța să o descopere și să o practice, nu există, dimpotrivă, fără o oarecare acceptare a lucrurilor. Pe această „plati-tudine“ și pe acest „glod“ își înalță ea cele mai fru-moase palate. Iar cînd Fabrice a înțeles că viața reală și de fiecare zi oferă reveriei ocazii mult mai bogate și mai numeroase decît orice existență romanescă, atunci, dar numai atunci, Stendhal face din el un erou de roman.

Dar dacă dragostea este înălțare de la real la imagi-nar, transfigurare a lumii, nu cumva e adevărat și in-versul, nu e adevărat că pasiunea poate deveni izvor de cunoaștere și că grație ei lucrurile pot reapare, mai pure, mai exacte decît apar viziunii comune și logice? De pe înălțimile dragostei, nu putem oare coborî din nou pe pămînt?

Numeroase texte stendhaliene par a nega posibilitatea unei atari coborîri. El afirmă că în iubire, ca și într-o melodie „te predai ca un orb“¹, „nu știi unde te duci“². Iubirea pășește legată la ochi sau, dacă întîmplător poate vedea, privirea ei se concentrează spre unica țintă pe care i-o propune dorința îndrăgostitului:

*Iubirea plină de ea însăși, în clipele acestea prea fugare,
Nu vede nimic, nimic n-aude, în afara speranței ce o
călăuzește...³*

¹ *Viața lui Rossini*, II, p. 35.

² *Despre dragoste*, I, p. 162.

³ *Filosofia novia*, I, p. 93.

Orbire, surditate, obsesie maniacală : se pare că pasiunea e neputincioasă să vadă clar realitatea aceasta pe care și-a înălțat edificiul și pe care continuă să se sprijine.

Și totuși, dacă reexaminăm metafora crengii de la Salzburg, ne vom gândi că, prin transparența cristalelor, lemnul rămîne vizibil, că poate chiar cristalele joacă rolul unui fel de luptă naturală care ne îngăduie să observăm mai bine detaliile mărite. Tot astfel, în unele momente privilegiate, se pare că dragostea își scoate dintr-o dată legătura de la ochi, iar derizoriei ei orbiri îi urmează un soi de luciditate superioară care luminează brusc ascunzișurile pînă atunci cele mai întunecate din noi înșine și din alții. Revelațiile acestea neașteptate nu s-ar putea produce fără antrenarea sau clăcătul pasiunii, în acele „clipe repezi“ de care vorbea puțin mai sus Stendhal, în care te „predai“ și în care „nu știi unde te duci“. Dimpotrivă, în momentul în care fluviul pasional își încetinește cursul, cînd apa sa tulburată se decantează în amintire sau în părere de rău, într-una din pinzele acestea moarte, într-unul din acele puncte de orgă pe care ritmul inegal al vieții sentimentale îl cascadează între două perioade de febră și de exaltare, toate detaliile pasiunii trăite urcă din nou din adîncul sufletului într-o jerbă risipită :

Puncte de orgă și alte ornamente pe care le inventează sufletul emoționat al cîntărețului zăgrăvesc admirabil (sau la drept vorbind, reproduc în sufletul dumneavoastră) acele scurte momente de repaos plăcut pe care le întîlnim în adevăratele pasiuni. În decursul acestor scurte momente, sufletul ființei stăpînite de pasiune își detalia plăcerile sau chinurile pe care i le-a arătat pasul înainte făcut de propria-i inteligență.¹

Mersul discontinuu al pasiunii îngăduie îndrăgostitului să profite de „scurtele momente de repaos“, pentru a se reîntoarce și a aprecia drumul parcurs. Asemănătoare

¹ Plimbări prin Roma, I, p. 72.

cu un drum de munte ale cărui cotituri îl îndeamnă pe călător să-și cufunde privirea într-un peisaj pe care mersul înainte îl schimbă neconținut, iubirea multiplică punctele de vedere din care ochiul poate pătrunde retrospectiv în momentele deja trăite. Dar să nu ne închipuim că reflexiunea sau analiza logică profită de aceste răgazuri pentru a se reintroduce pe furiș în sentimente. „Imaginația femeilor detaliază în voie clipe atît de plăcute...”¹ Ele, și nu „recea rațiune” se însărcinează acum să recunoască adevărul. Și iată de ce artele frumoase, și nu analiza, ne vor îngădui, ulterior și grație jocului echivalențelor lor, să *înțelegem* mai bine ceea ce am *simțit* :

*Atunci cînd, gîndindu-ne la unele amintiri din viața noastră, și agitați încă, într-o oarecare măsură, de sentimentul de odinioară, ajungem să recunoaștem dintr-o dată portretul acestui sentiment în cutare cantilenă pe care o cunoaștem, putem asigura că e frumoasă. Mi se pare că se produce atunci un fel de verificare a asemănării între ceea ce exprimă cîntecul și ceea ce simțisem noi, ceea ce ne face să vedem și să gustăm mai în detaliu nuanțele pe care noi înșine nu le cunoșteam pînă în acea clipă. Dacă nu mă înșel, printr-un atare mecanism muzica întreține și alimentează reveriile iubirii nefericite.*²

Iată acum, că emoția clarifică, pentru că ea ajunge să vadă în sfîrșit lucrurile așa cum sînt sau cum au fost, dinlăuntru, în existența și în același timp în exactitatea lor. Desigur că e greu să ne stabilim în mod persistent în „gradul acesta de pasiune care ne face să descoperim și să simțim amănuntele”³ ; după cum e greu să *descoperim*, adică să distingem, și în același timp să *simțim*, adică să ne pierdem în senzație. Dar în cazul de față, atitudinea lui Stendhal este cu totul instinctivă : și pentru

¹ *Despre dragoste*, I, p. 48.

² *Viața lui Rossini*, I, p. 87.

³ *Plimbări prin Roma*, I, p. 93.

a crede într-o reușită atât de paradoxală, el n-are decît să-și amintească de propria lui existență trăită.

Dar nimeni nu ne oprește să lămurim această mișcare victorioasă prin reflecțiile pe care tinărul Stendhal le făcea la douăzeci de ani, citind opera lui Biran, și pe care ni le-au transmis caietele sale. Se știe că de la Maine de Biran, el împrumută distincția esențială, și la care se referă ori de cîte ori e vorba să explice imposibilitatea de a evoca sau de a descrie fericirea, anume distincția între *senzație* sau impresie, care e pasivitate pură, și *percepție*, care presupune o anumită activitate sau, cel puțin, o oarecare orientare a organelor.

Biran, notează el, numește senzație ceea ce percepem atunci cînd sîntem pasivi în impresie. Atunci cînd sîntem activi, adică atunci cînd remarcăm ceea ce simțim, și asta grație dispoziției date organului, el o numește percepție.

și în continuare :

Facultate pasivă înseamnă a simți mireasma unui trandafir. Facultate motrică e aceea care ne face să deschidem nările (să ne concentrăm atenția organului pentru a simți mai bine trandafirul).¹

Dar în special efectele obișnuinței permit să facem deosebirea între senzație și percepție : căci dacă prima se epuizează și, lincezește prin repetiție, cea de a doua, dimpotrivă, cîștigă prin aceasta în facilitate, în dezinvoltură și în precizie. Această distincție l-a frapat puternic pe Stendhal și asupra ei s-a oprit. („Verbiaj, scrie el, pînă la distrugerea efectelor obișnuinței.“)

Și cauzele interesului său sînt ușor de ghicit : însăși cristalizarea stendhaliană aparține acestei din urmă categorii de obișnuințe. Și ea închide spiritul într-o obsesie pe care fiecare zi o adîncește și o precizează. Grație

¹ *Filosofia novia*, II, p. 365.

forței sale creatoare, universul stendhalian e percepție, nu senzație, activitate, nu pasivitate. Dorința se îndreaptă aici spre un obiect pe care nu se mulțumește să-l dozească, dar pe care acțiunea ei sfârșește prin a-l face să existe. Ea nu așteaptă să fie satisfăcută ci caută să se împlinească :

*Reflecția, scrie el, e acțiunea de a căuta judecăți (a privi un lucru pentru a vedea în el împrejurările). Obstacolele dau naștere reflecției.*¹

Pe urmele lui Cabanis, ale lui Tracy, ale primului Biran, pe urmele tuturor ideologilor care fac să ia naștere conștiința dintr-o rezistență a obiectelor exterioare față de mișcarea subiectului, în acest caz, Stendhal se gîndește la viziunea exactă, dar tristă pe care o capătă despre lume inimile deziluzionate. Și desigur că de multe ori, romanul stendhalian îi aduce într-adevăr pe eroi la conștiința de sine lansîndu-i, ba chiar la nevoie făcîndu-i să se frîngă de un obstacol. În conștiință, energia se trezește grație eșecului. Dar refuzînd să creadă că vraja pasiunii interzice în mod necesar cunoașterea, Stendhal adaugă : „O dorință oarecare (forța care împinge) poate să ne ducă la reflecție.“² Oare iubirea la Stendhal nu e tocmai această forță care împinge, mișcarea care deopotrivă descoperă și își împlinește obiectul ? Dacă rămîne adevărat din acea clipă că nu putem să cunoaștem și în același timp să încercăm un sentiment, el devine în schimb posibil, din moment ce iubirea e făcută mai mult din mișcare și mai puțin din impresie, mai degrabă din elan decît din așteptare, din cunoaștere și din iubire. Firescul stendhalian nu e nimic altceva decît ușurința și spontaneitatea cu care emoția se poate traduce în inteligență, dar repeziciunea acestei traduceri ar apare de neconceput dacă emoția n-ar fi, chiar la originea ei, pătrunsă în întregime de curiozitate și de inteligență, di-

¹ *Idem, ibidem.*

² *Idem, ibidem.*

riată și încordată spre revelația intelectuală a obiectului ei. Ea stîrnește ființa, o orientează și o dirijează spre exterior, suscită în ea o fermentație veselă, un soi de nerăbdare și de febrilitate sănătoasă, o așteptare destul de asemănătoare cu voioșia muzicală și care, în timp ce accelerează viața inimii, pare a spori puterile spiritului. Aceasta e libertatea stendhaliană. „Atunci cînd nu era emoționat, scrie Stendhal despre unul din personajele sale, era lipsit de spirit.”¹ Astfel, nu există vreo inteligență autentică și vie decît mînată de o întregă agitație de emoții. După cum „lacrimile sînt supremul suris”, și cunoașterea ar fi suprema tandrețe; ea ar înflori ca o încununare a entuziasmului sau a pasiunii:

*Un cap luminat de o pasiune descoperă în lucrurile pe care această pasiune i-a poruncit să le observe o mulțime de lucruri care n-au fost cunoscute decît de acele capete care s-au supus unor pasiuni tot atît de puternice.*²

Nu colegiului perfecților ideologi ci francmasoneriei sufletelor pasionate îi este hărăzit în cele din urmă să se regăsească într-o posesiune profundă a lucrurilor. Numai lor le este dat să se bucure și să cunoască, să viseze fără a trăda, să regăsească realul la capătul imaginarii și, după cum afirmă Stendhal într-o formulă magnifică, „să intre prin cer în lume”³.

Iată-ne, după cît se pare, la capătul călătoriei noastre. Dar înainte de a-l lăsa pe Stendhal perpetuului său dialog, se cuvine să prevenim o posibilă neînțelegere și să subliniem clar că în acest final nimeni n-are dreptul să vadă o concluzie, să precizăm de asemenea bine că nici din punct de vedere dialectic și nici cronologic notele acestea nu au pretins să traseze un *itinerariu*. Experiența stendhaliană este încă și astăzi atît de plină de sens și de noutate doar datorită refuzului obstinat pe

¹ *Varietăți literare*, I, p. 85.

² *Filosofia novia*, II, p. 122.

³ *Idem*, I, p. 16.

care l-a opus nu numai reconstrucției logice, dar chiar și simplei definiții, după cum eseul acesta a încercat să arate.

Să nu ne închipuim așadar că, pornind de la o vi-ziune seacă a lucrurilor, Stendhal ar fi ajuns la o oarecare tandrețe interioară, că apoi s-a străduit să ajungă la unele echilibruri între aceste două forțe și să le realizeze pe fiecare pornind de la cealaltă: tandrețea nu a venit să se maturizeze în el pe uscăciunea secătuită, asemeni fructului pe petalele ofilite ale florii. Desigur că pe măsură ce îmbătrânește iar viitorul se reduce din ce în ce înaintea lui, inspirația scriitorului, pradă mereu mai mult nostalgiei amintirii, pare a deveni tot mai duioasă de la operă la operă și din an în an. Dar să ne gândim că după *Mănăstirea din Parma*, admirabilă simfonie de dragoste și de tandrețe, Stendhal pune pe șantier *Lamiel* în care, propunându-și anume să aplice toate rețetele comice pe care tinărul de douăzeci de ani crezuse că le-a descoperit, omul de cincizeci de ani se amuză să deseneze toate strimbăturile ridicolului și toate contorsiunile unei energii potrivnice naturii. Mai dură decât *Roșu și negru*, mai crispată decât *Armance*, această mare lucrare întreruptă, care marchează o întoarcere la cea mai violentă și mai voită uscăciune, oprește destinul literar al lui Stendhal pe o neîmplinire și mai tulburătoare. Curba armonioasă se termină cu o cotitură bruscă, și sfârșitul acesta ne interzice să încercăm măcar să ghicim care ar fi putut fi urmarea.

Nici din punct de vedere logic, cele două mișcări nu se înlănțuie mai bine. Să spunem mai degrabă că se clarifică una pe cealaltă, că există împreună, făcându-se reciproc să existe, așa cum lumina creează umbra și umbra lumina. Trebuie așadar să recunoaștem că ordinea în care aceste note au fost înfățișate a fost profund arbitrară și că însăși natura acestui studiu îl împiedica să se prezinte altminteri. Într-adevăr, era vorba să desenăm o secțiune orizontală prin unele regiuni interioare unde puteau fi depistate urmele anumitor idei preconcepute fundamentale. Explorarea s-ar fi putut face cu

tot atîta verosimilitate și în sens contrar. Esențialul era să regăsim în fiecare clipă prezența acelor puține structuri abstracte care ni s-au părut a guverna această experiență vie. Așadar, conta mult mai mult să scoatem în evidență termenii abstracți în care s-au pus pentru Stendhal unele probleme de experiență imediată, decît să pornim în căutarea unor soluții imposibile sau a unor concilierii foarte improbabile. De asemenea, putem afirma pentru a adopta un alt limbaj și a vedea lucrurile din exterior, că, fiind victimă a două boli care în anumite privințe sînt niște boli ale epocii, scriitorul a vrut să o combată pe una cu cealaltă, nu atît pentru a le anihila cît pentru a le exaspera pe fiecare dintre ele, propunîndu-și de pildă să-și „derousseauizeze judecata, citindu-l pe Tracy“, dar oferind pe de altă parte eroinelor sale seci, ca Mathilde de la Mole, resursa atotputernică și înduioșătoare a nebuniei muzicale sau a amorului românesc. Sănătatea stendhaliană e făcută din această luptă între boli, iar adevărul stendhalian, departe de a se situa într-un intermezzo oarecare și înțelept, trebuie căutat totdeauna în asocierea pasionată a extremelor și contradictoriilor.

O ultimă observație : omul Stendhal depășește cu foarte mult tot ceea ce a putut fi spus sau sugerat despre el în paginile precedente. *Întinderea* lui, ca să-i folosim limbajul propriu, depășește orice analiză ; cu atît mai mult depășește studiile care, precum acesta se limitează voit la explorarea anumitor demersuri foarte speciale. A vorbi despre Stendhal înseamnă a te condamna de fiecare dată la impresia că n-ai spus nimic, că ți-a scăpat și că totul rămîne de spus. Trebuie să te resemnezi atunci și să-l lași imprevizibilei și minunatei lui izbucniri.

CREAȚIA FORMEI LA FLAUBERT

„Oh ! cit aş fi de fericit dacă aş avea mădularele tari, puternice, ca nişte existenţe robuste sub pieile lor inatacabile !...” (În gura porcului : *Ispitirea Sfântului Anton*, 1849, p. 409).

I

Se mănincă mult în romanele lui Flaubert ; puţine tablouri mai familiare în cazul lui ca acela al mesei înţesate pe care se îngrămădesc mîncărurile, în jurul căreia se aţîţă pofta de mîncare. Mese normande cu mulţi invitaţi în *Doamna Bovary*, petreceri cartagineze sau iudee în *Salammbô* sau în *Irodiada*, masă ridiculă în *Bouvard şi Pécuchet*, dineuri mondene în *Educaţia sentimentală*, ceremonia alimentară îşi schimbă climatul după situaţia şi atmosfera proprie a fiecărui roman, dar rămîne mereu ceremonie şi mereu se întinde masa pentru oameni ca un loc de întîlnire, aproape de comuniune. Uneori masa apare ca un rit religios : de exemplu, pentru Emma, invitată la castelul Vaubyessard, iniţierea în înalta societate începe cu sufrageria ; şi descrierea lui

Flaubert mîngiie, cu aceeași lăcomie ca și privirea eroinei sale, minunile mesei servite :

*Labele roșii ale racilor ieșeau în afara farfuriilor ; fructe mari în coșulețe găurite se etajau pe mușchiul verde ; prepelițele erau prezentate cu penele lor, aburi se înălțau ; și maestrul de ceremonii, cu ciorapi de mătase, cu pantaloni scurți, cu cravată albă revărsată pe piept, grav ca un judecător, scotea cu o mișcare a lingurii bucata pe care ți-o alegeai.*¹

Nimic nu lipsește acestui cult, care-l are pe maestrul de ceremonie drept slujitor. Reușita ține în acest caz de delicatețea cu care hrana oferită vine să satisfacă dorințele eroinei. În altă parte va fi vorba numai de o ineputabilă lăcomie : și în fața lui Aulus Vitellius se îngrămădesc alimentele cele mai extraordinare, rinichi de taur, pîrși, privighetori, tocătură de frunze de viță pe care Flaubert se delectează în mod vădit a le enumera și a le descrie. Căci el se gîndește la mîncare : desigur că obsesia alimentară nu ocupă în imaginația sa același loc privilegiat ca visul balului sau al serii de teatru în mitologia romanească a lui Balzac.

E o insistență revelatoare : în etalarea tuturor acestor mîncări trebuie să găsim expresia deturnată a unei nevoi esențiale de a se hrăni. Trup enorm, afin cu eroii rabelaisieni pe care-i iubea așa de mult, Flaubert se comportă în fața lucrurilor asemeni unui uriaș care stă la masă. Și nu e o simplă metaforă aici ; spectacolul naturii îi provoacă foame în mod foarte concret :

Întorcîndu-mă acasă, am simțit o imensă nevoie să mănînc un pateu de vinat și să beau vin alb ; buzele îmi tremurau și mi se uscaseră gîtlejul. Mă simțeam rău din cauza asta, e un lucru ciudat că privești natura, de parte de a-mi înălța sufletul spre Creator, îmi excită

¹ Doamna Bovary, ediția Conard, p. 67.

stomacul... Știu că am avut poște în viața mea, și dintre cele mai mediocre! ¹

Dorințele acestea mediocre sînt transpunerea în ordinea fizică a unei dorințe mai autentice, a unui „tremur“ al întregii ființe în fața lucrurilor care se propun avidității sale. Cutremurul acesta prealabil e ceea ce Flaubert numește *vervă*. A fi în *vervă* înseamnă a dori să te așezi la masă fără a ceda imediat acestei dorințe. *Verva* e un soi de dans prealabil, o furie ușoară care-l face să se învîrtească, fără a le atinge, în jurul ideilor și lucrurilor înfățișîndu-le imaginației în multitudinea plăcerilor lor viitoare. Ea întîrzie concupiscenta pentru a o face mai acută, așa cum Emma, pe străzile orașului Rouen, întîrzie clipa întîlnirii cu Léon și cu plăcerea. Ea aparține deci trupului. „O *vervă* a trupului ne ducea fără voia noastră, scrie Flaubert într-o lucrare de tinerețe, și simțeam în mușchi niște tresăriri de o voluptate robustă și ciudată...“ ² Tresărire musculară pe care trebuie să ne ferim a o confunda cu o *exaltare*; *verva* nu înalță ființa spre ceva dincolo de obiect sau de idee, ea e un simplu joc prealabil al satisfacției. Și, din acest moment, vom înțelege mai bine de ce spiritele înclinate mai degrabă spre degustare decît spre înghițire, ca Sainte-Beuve, sau spirite integral reticente și pudice, ca Du Bos, au fost neplăcut impresionate de ceea ce rămîne grosolan, ba chiar fundamental vulgar în vioiciunea lui Flaubert. Elatura lui de „comis-voiajor“ de care vorbesc frații Goncourt și pe care aceștia o corelează cu „înclinația lui spre exercițiile violente“ ³, spre neglijență, spre „lipsă de rigoare“ în ținuta vestimentară și în idei, sub care se vor ascunde toate pudorile ulterioare. Dar *verva* e esențialmente impudică; ea e o dorință care lucrează pe îndelete, oricum, ești foarte sigur că obiectul nu-i va scăpa.

¹ *Correspondență*, IV, p. 114.

² *Pe cîmpii și pe plăji*, p. 131.

³ *Jurnal*, III, p. 52.

După vervă vine satisfacerea. Ca un nou Moloch, Flaubert se năpustește asupra alimentelor, a alimentelor sufletești, a alimentelor inteligenței sau ale simțurilor, pentru a le înghiți vii. „Ele au ceva atât de viu încît aceasta provoacă spiritului poftă de canibal. Se aruncă asupra lor pentru a le devora, pentru a și le asimila.“¹ Cu același ton cu care împreună cu Ernest Chevalier savurează cu anticipație masa pe care o vor lua amîndoi — „ne vom deda la un chef“ — în aprilie 1846 își promite „să se deda la un chef cu Grecia și Sicilia“. Cu poezii latini „se ghidează“. Cînd e vorba de culori „vrea să le înghită“. Neconținut se umple cu imagini, anecdote, se burdușește cu cunoștințe; fișele sporesc, dosarele se umple, orele petrecute în bibliotecă se lungesc; însuși Taine — și totuși... — e cuprins de neliniște. Dar pe Flaubert îl împinge înainte aceeași bulimie. Ca să facă o cutie de chibrituri, spunea Gautier, trebuia să taie o pădure întreagă. Dar lui Flaubert în fond nu-i pasă de chibrituri: el taie din nevoia de a tăia, ca să-și sature foamea, o foame foarte asemănătoare cu cea care-l împinge pe porcul sfintului Anton în escapadele cele mai frenetice.

Voi alerga, voi galopa, voi înghiți în goană șopirlele care dorm, păsărelele căzute din cuiburi, iepurii tupilați; voi înspăimînta orașele, pe ușile de la intrare voi devora copiii... voi scormoni mormintele pentru a-i mîncă în sicriele lor pe regii putreziți, a căror carne lichidă mi se scurge pe buza în jos...²

În cazul de față, pofta devine isterică, dezlănțuită. Dar oare în lumea spiritului, în ziua în care l-a creat pe Bouvard și pe Pécuchet, Flaubert n-a ajuns cumva la o formă de isterie absolut analoagă? Așa cum porcul este caricatura poftelor ideale ale sfintului Anton, Bouvard și Pécuchet reprezintă parodia acelei foame a spiritului care-l stăpînea pe creatorul lor: pentru ei, a se instrui

¹ Corespondență, III, p. 269.

² Ispitirea sfintului Antonie, 1849, p. 226.

înseamnă a înghiți cunoștințe. Într-un mod asemănător, Emma Bovary iubește așa cum altul devoră. „Se năpustea asupra fericirii cu o poftă de flămînd...” Și bietul domn Léon își dă uneori seama că a devenit festinul nupțial al unei insecte devoratoare care nu se satură niciodată: „Sufletul și toate simțurile lor abia erau în stare să satisfacă aviditatea care depindea de întreaga lor persoană...”¹ Precum ideile și lucrurile, semenul nostru poate deveni obiectul unui apel infometat, iubirea apare ca o înghițire a altuia.

A percepe, a gândi, a iubi înseamnă în oarecare măsură a devora. Obiectul se află în fața noastră, cu distanța și bizareria lui: pentru a ni-l însuși va fi nevoie să-l facem să intre în noi, să ne pătrundem de el, sau cum mai spune Flaubert, să-l *absorbim*. „Să absoarbem obiectivul, și acesta să circule în noi...” Eul devine spongiuos, pentru a aspira lucrurile. „Oare sufletul unui Veronese, bănuiesc, nu se îmbiba neconținut de culori ca o bucată de stofă mereu cufundată în cada clocotitoare a unui vopsitor?”² Artistul absoarbe natura; el se deschide naturii prin toate puterile pentru a o lăsa să se introducă în el într-un mod mai total decît o fac oamenii obișnuiți. E o introducere furibundă care nu se produce fără unele sfișieri: creatorul riscă o disensiune internă, e amenințat să se rupă în bucăți.

*La urma urmei, poate că geniul nu e decît o rafinare a durerii, adică o pătrundere mai completă și mai intensă a obiectivului prin sufletul nostru. Tristețea lui Molière venea fără îndoială din întreaga prostie a omenirii pe care o simțea în el. El suferea de maladia lui Diafoirus și a lui Tartuffe care-i intra prin ochi în creier.*³

Ființa suporta atunci invazia, violul lucrurilor: în acest punct extrem, voracitatea se confundă cu o anume formă a sacrificiului de sine.

¹ Doamna Bovary, ed. Pommier, p. 534.

² Corespondență, III, p. 359.

³ Idem.

Rămîne să „asimileze“.

Trăiesc asemeni unei plante, mă pătrund de soare, de lumini, de culori și de aer, mănînc; asta-i totul. Mai tîrziu îmi va rămîne să digerez. Aici e faptul important.¹

Și în altă parte, vorbind despre artist :

A trebuit ca viața să intre în el, fără ca el să intre în viață și să o poată rumega în liniște, pentru a putea vorbi de savorile care o alcătuiesc.²

Digestie, rumegare, metaforele acestea alimentare evocă un proces de transformare interioară prin care senzația devine nu numai a mea ci chiar eu. Într-adevăr, nu e de ajuns să înghiți obiectul: mai trebuie ca senzația să-și piardă bizareria ei inițială și indiscreția care o face în cel mai înalt grad acaparantă. Pentru aceasta, ea va trebui să se învechească, să se acorde cu celelalte senzații deja trăite și să vină să se însereze într-o țesătură continuă a ființei. Numai cu această condiție am să mă simt îmbogățit de ea și am să văd împlinindu-se în mine acea „miraculoasă chimie“ grație căreia „obiectivul circulă prin noi “și se „reproduce în afară“, „fără ca să putem pricepe ceva“³ din tot acest mister.

Or, se întîmplă că aceleași condiții în care s-a stabilit raportul cu obiectul fac imposibilă această asimilare. Căutată cu prea multă aviditate, senzația refuză să se acordeze cu vecinele ei. Intervalul s-a restrîns prea brusc pentru a fi putut opera travaliul lent de apropiere familiară prin care lucrurile și ființele, învinse încetul cu încetul de puterea noastră de seducție, se apropie într-un mod atît de insensibil de noi, încît, în clipa în care în sfîrșit sintem în măsură să le atingem, par că ne apar-

¹ *Ibidem*, p. 147.

² *Educația sentimentală*, I, p. 304.

³ *Correspondență*, III, p. 383.

țin deja dintotdeauna. Totul e degradat în cazul acesta de caracterul imediat al contactului ; or, lipsa aceasta fundamentală de *reținere* constituie într-adevăr unul din aspectele bolii bovaryste :

*Emma înlătura ca fiind inutil tot ceea ce nu contribuia la consumarea imediată a inimii ei, fiind prin temperament mai curînd sentimentală decît artistă, căutînd emoții și nu peisaje.*¹

Artistul se detașează de peisaj : el îl ține la oarecare distanță de pana sau de pensula lui pentru a-l lăsa să se stabilească în fața lui, în adevărul propriului său echilibru. Dar Emma se repede cu lăcomie asupra tuturor prăzilor și, voind să consume totul imediat, nu poate reține nimic. Totul o părăsește și, în loc s-o îmbogățească, experiențele o sărăcesc. În același fel, porcul Sfintului Anton care „simte cum în pîntece îi colcăie lucrurile“, trebuie să suporte crudele consecințe ale lăcomiei sale : neasimilate, senzațiile proprii își continuă în lăuntrul lui o viață independentă și, foarte curînd, intolerabilă. E obligat atunci să le refuze, și cu orice preț. „Nu cumva viața e o continuă indigestie ?...“² Aulus Vitellius, ocupat pe rînd ba să mănînce, ba să vomite, căci fiecare dintre aceste două acțiuni pregătește realizarea celeilalte, ne apare așadar ca o imagine, dezgustătoare dar justă, a ceea ce e în stare să producă o dorință prea violentă.

Voracitatea flaubertiană apare atunci în adevărata-i lumină, care e tragică. Căci eșecul digestiei nu-i împiedică foamea să-l împingă spre noi obiecte : dimpotrivă, ea se exasperează din imposibilitatea pe care o încearcă de a se satisface. Mereu iese din ea însăși pentru a căuta noi satisfaceri. Ziua de mîine îi apare totdeauna mai frumoasă decît acel azi care il înăbușe ; astfel, atunci cînd călătorește, Flaubert se împarte între plictiseala de a fi văzut prea mult și dorința de a privi mai mult ;

¹ Doamna Bovary, p. 50.

² Corespondență, II, p. 47.

numai etapa următoare îi va aduce, crede el, adevărata satisfacție. Dezgustat, continuă să-i fie foame, sau mai degrabă are dorința de a-i fi foame :

Mi-e foame ! Mi-e sete ! urlă Lăcomia, mâțele îmi țipă, mâțele îmi lasă apă, aș vrea să beau în timp ce măninc, să măninc în timp ce beau, pentru a simți în același timp sub cerul gurii carnea care se mestecă și de-a lungul gîtlejului vinul care curge. Mi-ar trebui împreună digestia și pofta, căci sînt consternat că sînt ghiftuit și mă devoră neconținut nevoia de a mă hrăni din nou. Iată-mă plin pînă la laringe, cu burta gata să-mi crape și, totuși, mi-e foame !¹

Tragicomedie a lăcomiei imposibile. Cu cît simte și dorește mai mult să simtă cu atît se poate bucura mai puțin de ceea ce a simțit ; dialectica poftei duce așadar la o mărturisire a neputinței : Flaubert nu va ajunge să posede lumea mîncînd.

„Omul e slab, trupul e nevolnic, iar inima asemeni unei crengi de ploaie, tremură cînd se scutură pămîntul...”² E greu să recunoști în fraza aceasta limbajul unui Moloch devorator : Flaubert își supraapreciasse forțele. Altor le revin bucuriile raptului, ale posesiunii cuceritoare ; Hugo, Balzac, Rabelais manipulează pasta omenească cu întreaga mină, dar alături de aceștia, Flaubert nu e decît un fals gigant. Masiv desigur și cu gura mare. Dar interiorul e putred de slăbiciune și, dintru început, el știa acest lucru :

E ciudat cum de m-am născut cu atît de puțină încredere în fericire. Încă de foarte tînăr am avut o presimțire completă a vieții. Era ca un miros de bucătărie scîrbos care ieșea printr-o răsufătoare. Nu mai aveam ne-

¹ Ispitirea Sfintului Anton, 1849, p. 324.

² Corespondență, III, p. 307.

voie să mănînc din ea pentru a ști că are să mă facă să vomit.¹

Înainte chiar de a-i veni pofta și verva, și încă de la primele momente de conștiință. Flaubert și-a descoperit în el o mișcare de greață : dezgust fundamental pe care mai tîrziu va încerca să-l uite sau să și-l domine aruncîndu-se asupra lucrurilor, — așa cum un călător apucat de greață își îndreaptă atenția spre peisaje pentru a se distra de indispoziția sa, — dar pe care nu va izbuti să-l depășească niciodată cu adevărat. Astfel, verva, în loc să țină în friu o dorință reală, îi servește la ațîțarea unei pofte foarte anemice ; ea se străduiește să răscolească o profundă apatie. Grație excitației sale, Flaubert, ca un comis-voiajor care-și face sieși reclamă, se străduiește să fie vesel sau să-și provoace plăcere. În cele din urmă, verva îl aruncă în direcția ideii sau a obiectului, pentru a-l îndepărta de sentimentul propriei sale slăbiciuni.

Căci înclinația firească a senzualității nu-l îndrepta spre cuceriri : ci mai curînd să se lase cucerit de lucruri, sau să alunece spre ele, să urmeze acea „declivitate” despre care un filozof spune „că există de la noi spre lucruri și pe care stările mele de conștiință le adoptă de bună voie, antrenate de greutatea proprie și de acea curiozitate a spiritului care e tot atît de instinctivă în noi ca și încrederea.”² Dar putem realmente numi *curiozitate* faptul că ne abandonăm atît de ușor naturii ? Un atare raport cu obiectul suprimă cel puțin orice dificultate de asimilare : căci mișcarea aceasta depășește suprafețele, pătrunde în substanțele cele mai intime. Flaubert, spune Brunetière, nu vede decît suprafața obiectelor. Surprinzătoare eroare : scriitorul are, dimpotrivă, sensul adîncimii lor și al dedesubtului lor mult mai mult decît cel al scoarței. Și iată de ce la el percepția nu apare niciodată ca un viol al aparențelor : suprafața i se pare deschisă ca o chemare ; cînd o privește

¹ *Idem*, I, p. 201.

² W. Jankélévitch, *La Mauvaise Conscience*, p. 21.

mult și de foarte aproape, ea ajunge chiar să dispară, iar obiectele devin pură porozitate :

*Știu să văd și să văd ca miopii, până în porii lucrurilor, pentru că ei își pun nasul deasupra.*¹

Pentru el, ceea ce se numește suprafață sau limită nu e în realitate decât atingerea superficială a unei texturi materiale de către o altă textură diferită și imediat vecină. Trecind de la un obiect la altul, ea încearcă o schimbare a suprafeței, a consistenței, a structurii interioare, dar nu o adevărată dezorientare. Nu se produce un salt în eterogen, ca în cazul poștei de a înghiți, și iată de ce scriitorul prefera acest mod de a pătrunde care nu cere din partea sa decât suplețe. Din momentul în care lumea ți-a apărut o dată plină, senzualitatea nu mai distinge în ea decât felurite grade de plenitudine ; senzualitatea circulă liber prin obiecte ca într-un mediu omogen. Eterogenitatea este, dimpotrivă, caracteristică unei viziuni de la distanță. Flaubert, afirmă Maupassant, nu era capabil să judece decât de departe ; suferea de o boală de contact. A vedea de prea îndeaproape îi provoca amețeală, intervalul se tulbura, nu mai distingea nimic, dar grație acestei tulburări i se oferea în același timp penetrația obiectului, posesiunea lui în adâncime.

Fuziunea aceasta are ca revers o diminuare, poate chiar o nimicire a integrității personale. La Flaubert, totdeauna fuziunea materială e întovărașită de o disoluție terioară. „A fi materia !“, celebrul strigăt cu care se încheie *Ispitirea Sfântului Anton* în versiunea din 1875 e pregătit de un îndelung travaliu de dezagregare spirituală în cursul căruia defilarea diverselor forme religioase, în rotirea lor dezordonată, ba chiar în contradicția lor, sfârșește prin a clătina toate certitudinile sfântului și a-l face tot atât de lipsit de vlagă pe dinăuntru ca și protoplasma în care în cele din urmă se va pierde. Căci materia trebuie abordată fără crispă și fără pre-

¹ *Correspondență*, II, p. 343.

judcăți. Pentru a pătrunde mai bine substanța unei lumi viscoase, ființa trebuie să se înmoaie și să devină lichidă. Curînd se simte evadat din sine însuși, ca într-o emo-
ragie :

E adevărat că de multe ori am simțit cum ceva mai amplu decît mine se amesteca în ființa mea ; puțin cîte puțin mă duceam în verdeața pajștilor și în curentul fluviilor pe care le priveam trecînd ; și nu mai știam unde e sufletul meu, într-atîta era el de difuz, de universal, de risipit...¹

Fuziune înseamnă difuziune ; împrăștiere succesivă în lucruri. Și pierderea aceasta care pare aici agreabilă va fi resimțită cu durere atunci cînd va pune accentul nu pe obiectul care atrage ci pe conștiința pierdută : căci suprimarea intervalului duce la inconștiență și în același timp la extaz.

Mai rău încă : de la un anume grad de penetrație încolo, obiectul însuși va impune prin contagiune disoluția ființei. Căci îl vom vedea și pe el disociindu-se, încetînd de a fi cutare obiect anume, pentru a deveni doar un fragment de materie. Aceasta se produce în clipa cînd, prea atenți să resimțim lucrurile din interior doar după diferențele lor de textură sau de densitate, neglijăm asperitățile suprafeței, tot ceea ce le situează și le caracterizează, *particularitățile* lor. Cu totul absorbantă, senzația sfîrșește atunci prin a-și pierde orice conținut obiectiv și a rămîne în conștiință ca pură opacitate :

Încetul cu încetul, tot privind, ajungeai să nu mai vezi ; ascultînd, nu mai auzai nimic, iar mintea ta sfîrșea prin a pierde sentimentul acelei particularități care o ținea trează.²

¹ Ispitirea Sfintului Anton, 1849, p. 417.

² Idem, p. 417.

Atunci, în suflet se precipită, o „armonie imensă“, „o indicibilă înțelegere a ansamblului irevelat“. Dar, în același timp, înțelegerea părților acestui ansamblu se dovedește cu neputință. Amănuntul, care acorda fiecărui obiect o atenție diferită de la caz la caz, apare doar ca partea superficială a unei unice substanțe omogene. Ceea ce se întinde în fața mea, sau mai degrabă ceea ce mă inundă nu mai e lumea obiectelor, ci oceanul materiei. Formele individuale au dispărut. Barierele care separau regnurile și speciile s-au făcut și ele nevăzute. Sub privirea sfântului Anton defilează cele mai ciudate animale; dar iată că privirea aceasta, grație doar puterii ei de penetrație, suscită în obiect o dezagregare și mai radicală. Formele nu mai pîrîie, nu se mai combină în cel mai straniu mod, după regulile fantasticului inspirat de Bosch sau de Brueghel; ci totul alunecă dintr-un regn în altul, se topește din aparență în aparență într-o succesiune de telescopaje insensibile și minunate. Toate învelișurile, minerale, vegetale, animale își pierd din ce în ce mai mult soliditatea și, din dispariție în dispariție, sfîntul se trezește în cele din urmă în fața unei substanțe total nediferențiate. Subiectul inconștient se pierde atunci într-o materie amorfă. E o comuniune în inform.

*Orice sentiment e o extindere.*¹

*Cînd iubesc, sentimentul meu e o inundație care se revarsă asupra împrejurimilor...*²

La Flaubert, experiența *celuilalt* apare tot în formă de suvoi, ca și percepția. Asemeni senzației, dorința „provoacă moliciune“, te face să te scurgi în afară. De ambele părți, aceeași slăbiciune lichefiantă: e interesant de notat pînă la ce punct se aseamănă aceste două experiențe în mișcarea și aproape chiar în expresia lor.

Iată, de exemplu, ce scrie Flaubert încă foarte stîngaci într-o ciornă a *Doamnei Bovary*, în care încearcă

¹ *Correspondență*, III, p. 159.

² *Idem*, I, p. 252.

să zugrăvească dorința pe care o simte Léon la adresa Emmei :

*Acum gîndul său (lui) se amesteca cu imaginea ei. Se topea în obiectiv fără ca el să-și fi dat seama.*¹

O a doua versiune corectează :

Conștiința lui însăși dispărea, într-atît se dilata de mult, împinsă în întregime în afară.

Stadiul al treilea :

*Propria sa conștiință părea să-l abandoneze într-atît se îndrepta în afară, în timpul acestei contemplări.*²

Starea psihologică, atitudinea, vocabularul chiar, de exemplu cuvîntul *obiectiv*, totul evocă pe călătorul aplecat la fereastra sa sau pe sfîntul înclinat spre ceea ce vede. Aceeași declivitate a intervalului, același extaz consecutiv. Flaubert mai notează despre Emma, îndrăgostită de Rodolphe, că „sufletul ei se cufunda în beția aceea și se îneca în ea, chircită asemeni ducelui de Clarence în butoiul său cu vin de Malvoisie...”³ Înece, cufundare, beție, contactul cu obiectul realiza deja toate aceste forme de alienare.

Alienația erotică transportă totuși ființa într-un climat psihologic foarte diferit, și aceasta pentru că obiectul iubit este în același timp obiect viu ; tot atît de spongiuos dar ceva mai insidios atrăgător decît un obiect inert. Viața aceasta se manifestă prin emanația unui soi de fluid care învăluie, pătrunde și, înainte chiar ca dorința să fi început a se vădi, reușește să topească în ființă orice barieră interioară. Omul „se îndrăgostește“ :

Inima lui delicată se lăsa îmbătătată de slăbiciune văzînd manierele elegante ale fetei. Noua lui dorință se răsfața

¹ Doamna Bovary, ed. Pommier, p. 275.

² Doamna Bovary, Schițe și fragmente inedite, I, p. 374.

³ Doamna Bovary, p. 266.

la aceasta cu ochii închiși; ele îi îmbibau dorința cu emanații mai profunde, de felul pungulițelor de camfor în hainele pe care le purtăm.¹

Serie de imagini îndrăznețe pe care Flaubert le va suprima în versiunea definitivă a *Doamnei Bovary*, dar care ne ajută să înțelegem în ce măsură slăbiciunea provocată de dorință se deosebește de disoluția risipitoare cauzată de beția perceptivă. Ființa este și aici lichefiată, dar poate să se bucure de lichefierea ei, să se „răsfețe” aici înainte de a se mai fi scurs în direcția altuia. Sub parfumul iubitei, eroul din *Noiembrie* „își simte inima mai lipsită de energie, mai slabă decât o piersică pe care o topești sub limbă”²: așa cum limba se bucură de carnea piersicii topite, el se delectează cu propria sa molesire, se savurează pe sine pe punctul de a dispărea; iubirea e un înec pe jumătate conștient și care progresează în mod delicios.

Înainte de a se lichefia în iubire, îndrăgostitul se îndoapă cu ea, într-adevăr. Își păstrează un rest de consistență și exact atita luciditate pentru a gusta creșterea înconștienței sale. „Niciodată nu te-am iubit atât, aveam în suflet oceane de cremă”³, îi scrie Flaubert Louisei. Crema își păstrează oarecare densitate, o coeziune internă. Tot astfel pomada, pomada pentru mustăți la bărbați, fardul sau crema la femei, este substanța care la Flaubert încarnează și simbolizează cel mai bine creșterea dorinței: ea reprezintă o stare zaharoasă a ființei, în care lichefierea se rigidizează, se oprește în propria-i voluptate, păstrînd suficientă soliditate pentru a iradia în direcția altuia. Luxura „topindu-se de dorință”, se va vărsa în întregime în obiectul dorit și „curge peste el ca o pomadă lichidă.”⁴ La suprafața ființei astfel umplute apare în broboane dorința ca o lichefiere a propriei substanțe, asemeni unei transpirații.

¹ *Doamna Bovary*, ed. Pommier, p. 158.

² *Noiembrie*, p. 199.

³ *Correspondență*, II, p. 430.

⁴ *Ispitirea Sfintului Anton*, 1849, p. 327.

Oare inima mea să poată cuprinde efuziunile acestea molesitoare, care totdeauna mi-au venit ca niște sudori subite? ¹

Și, mai departe, încă mai explicit :

Oare omul acesta nu-și așezase niciodată capul pe sinul unei fiice a Evei? Nu simțise niciodată, iubind-o, că se dezvoltă cu încetul, asemeni unei plante mici care putrezește sub ploaia caldă a furtunii? Nu simțise niciodată în mîna sa mîna aceea care transpiră moliciunea, nici nu tresărise de spaimă în fața privirii care topește entuziasmele și înăbușe gîndirea? ²

Și dragostea e o greață ; ființa putrezește în iubire încetul cu încetul, în timp ce transpirația ei invită la putrezirea celuilalt. Îndrăgostitul își pierde osatura, devine plasticitate pură : așteptînd-o pe Emma, Léon „simte în mîini o jilăveală lascivă“ ³ ; și, cînd mîinile acestea le vor atinge pe cele ale femeii iubite, vom vedea cum cele două mîini se vor încheia în aceeași pastă, infinit de flexibilă, miraculos de ductilă :

Așadar, a simțit între degetele sale mîna Emmei. Lui Léon i s-a părut foarte flexibilă, jilavă, moale, fără oase. Un fior subtil i se urcă de-a lungul brațului, pînă la inimă, în timp ce partea cea mai intimă din el se topea în palma aceasta molcuță, ca o cocă pe care ar fi mînuit-o cu încetul. ⁴

Minunată frază în care putem observa, și încă în forma însăși, felul cum mișcarea dublă de primire și de dare care constituie iubirea — mișcare, la origine, rapidă ca fulgerul — se înnămoalește încetul cu încetul în moliciunea contactului. Începînd din clipa aceea, nu mai există nici Emma nici Léon, ci o singură pastă în care

¹ Corespondență, II, p. 4.

² Ispitirea Sfintului Anton. 1849, p. 273.

³ Doamna Bovary, ed. Pommier, p. 491.

⁴ Idem, p. 316

s-au unit profund și s-au pierdut, dar în care continuă să se „mînuiască“ și să se cunoască reciproc grație mișcării instinctive a voluptății. Într-un fel asemănător, dar mai puțin complet, Frédéric stringînd mîna Mariei Arnoux încearcă „parcă o penetrație în toți atomii pielii lui“. Iubirea e o întrepătrundere carnală în care indivizii încetează de a mai exista ca atare, dar în care se continuă totuși pulsul unei vieți comune. Iubirea îi cufundă mai puțin pe unul în celălalt și mai mult pe amîndoi, deopotrivă, în anonimatul cărnii.

Semenul este așadar inițial un om care deține, care oferă carnea. Și arareori încearcă el să eludeze acest rol, să se degajeze de acest anonimat fără de care ar recădea în particularitatea, dar și în insignifianța proprie. La urma urmei, ce e Léon, dacă nu finețea mîinilor sale, catifeaua obrazilor, grația fizică a persoanei sale? Și ce e Rodolphe dacă nu o oarecare suplete și îndrăzneală fizică, un parfum al mustăților și cele două coapse pe care le mulează într-un pantalon de călărie, ca un adevărat bărbat conștient de avantajele proprii? Emma îi consideră pe ambii niște mase carnale, prin intermediul cărora să-și realizeze propria dorință; niciodată nu-i apar ca niște persoane distincte, nici chiar ca niște deținători sau simboluri ale celuilalt sex; în ei, nici un element necunoscut: nimic din aparența aceea misterioasă pe care o poate conferi oamenilor ideea pe care ne-o facem despre alteritatea lor sau sentimentul că se supun injoncțiunilor unei sexualități diferite. Cei doi sînt pentru Emma un simplu mijloc de a se realiza pe sine însăși. „Văzînd-o astfel mereu preocupată de pasiuni pe care el nu le împărtășea, scrie Flaubert în legătură cu Rodolphe, el însuși avea despre sine impresia că pentru ea e un excitant și nimic mai mult.“¹ Excitație: dorința îl străbate pe celălalt fără a se lăsa modificată de acesta. Salammbô merge și mai departe, căci pentru ea masculinitatea circulă în adierile aerului, în aburii serii, în mîngîierile lunii, în întreaga prezență a lunii, dar nu și în

¹ *Idem*, p. 416.

vreo ființă anume : Mathô încarnează doar pentru un scurt moment virilitatea această difuză. Dar mișcarea profundă a senzualității sale îl împinge pe Flaubert să se înecă în instinct. Amețeala pe care Hugo o resimte în fața golului Gurii de Umbră, Flaubert și eroii săi o încearcă în fața plenitudinii anonime a materiei sau a cărnii.

Și totuși iritația inițială a dorinței a fost mai întâi provocată de un amănunt tulburător, de vreo ciudățenie a trupului și a limbajului. După frații Goncourt, Flaubert deosebea *frumusețea de excitație* după absența sau prezența particularității : „Roșu la față, Flaubert proclama cu vocea lui groasă că femeile frumoase nu sînt fabricate cu scopul de a fi iubite materialmente, că ele nu sînt bune decît pentru a dicta statui, că în fond iubirea e făcută din acel element necunoscut care produce excitația și care foarte rar produce frumusețea”.¹ Frumusețea triumfă în echilibru, în absența caracterului, în trecerea spre tip. Dar dacă bărbații doresc femeile mai degrabă decît statuile, aceasta se datorează tocmai acelui element de dezechilibru, acelei particularități aflate în ele și care le atrage atenția :

*Dacă tocmai absența caracterului constituie (după Winckelmann) sublimul, prezența unui caracter, particularitatea e poate singura cauză a pasiunii, a excitației (excitement). O aluniță pe obrazul unei femei e ceva deosebit, ceva intim, care face din ea o ființă aparte printre toate celelalte ; de aici iritarea pe care o produc unele toalete, unele atitudini, unele sunete ale vocii, unele priviri ștregare ; „Nu s-a mai văzut așa ceva”. E o descoperire, și ca un fel de nou sex adăugat celuiilalt.*²

„Sexul acesta nou adăugat celuiilalt” — și arareori a găsit Flaubert o expresie atît de profundă — frînge asemenea unei falii echilibrul neted al frumuseții. Primul impuls al dorinței declanșează o curiozitate pentru ceea

¹ Frații Goncourt, *Jurnal*, II, p. 197.

² *Carnete, Note de călătorie*, II, p. 361.

ce e necunoscut. Ea vede în acel „ceva intim“ semnul unui secret, indiciul că în spatele lui se ascunde ceva: poate un suflet. De aceea, privirea va fi pentru ea falia prin excelență, crăpătură deschisă într-o mască, fereastră practică într-o fațadă întunecată :

*Raza de lumină care ieșea seara (din casa Emmei) prin crăpătura obloanelor, ajungea să-i provoace ceva din iritația aceea pe care ți-o transmite în tăcere pupila unui ochi prin tăietura unei măști negre*¹.

În cazul de față sexualitatea nu mai e un impuls orb spre interpenetrație, ci răspunsul la o provocare tainică, o mișcare de descoperire și dezvăluire.

Dar totuși, foarte curînd, efuziunea își recîștigă înțietatea. În așteptarea toropitoare a dorinței, ca și în atenția perceptivă, spiritul pierde curînd noțiunea particularității care-l ținea treaz și care inițial îl excitase. Cu ochii fixați asupra umerilor Emmei, Léon uită destul de repede că el e el și ea e ea :

*În fața acestor moliciuni ale amintirii, ale senzației și ale visului, gîndul tinărului se dizolva încetîșor. Și, uneori, Emma i se părea aproape că dispăre în însăși strălucirea care emana din ea.*²

Confundîndu-se cu toate celelalte femei pe care Léon le dorise sau pe care le visase, Emma devine femeia însăși. Alunița s-a înecat în acest caz în impersonalitatea trupului.

Era totuși imporant de remarcat că pînă și în punctul de pornire a dorinței sau a percepției exista din clipa aceea un element de curiozitate neliniștită pe care Flaubert mai tîrziu va putea să se sprijine, atunci cînd va voi să reziste înclinației naturii sau a cărnii. Îi va ajunge să păstreze această mișcare inițială izolînd-o de satisfacția care o urmează, să se detașeze de obiect sau de celă-

¹ Doamna Bovary, ed. Pommier, p. 275.

² Idem, p. 279.

lalt, continuînd să aibă pentru ei aceeași pasiune. Semen inaccessibil, dar cultivat în iritarea depărtării de el și într-o „curiozitate dureroasă fără limite“, va deveni doamna Arnoux din *Educația sentimentală*. Iar obiectul interzis, înăsprit, ținut la distanță, parcurs în toată bogăția sa de detalii, va deveni obiectul de artă așa cum vrea să-l recreeze autorul *Doamnei Bovary*. Educație sentimentală și educație artistică îl vor salva ambele pe Flaubert de scufundarea în inform. Dar trebuie să-l mai urmăm citva timp în universul lichid în care e pe cale de-a înota.

În mod spontan, Flaubert nu e un om făcut din compartimente; la el totul comunică, ba chiar unul dintre aspectele cele mai simpatice ale geniului său este tocmai extrema coerență care în cazul lui unește totdeauna experiența interioară, experiența concretă și expresia metaforică. Un studiu statistic al imaginilor, așa cum a fost efectuat de M. Demorest¹, ajunge într-adevăr la constatarea că iubirea, îndeosebi în lucrările cele mai spontane și în ciornele marilor sale romane, se traduce cel mai ades prin metafora de fluiditate și lichiditate. Și M. Demorest conchide pe bună dreptate că preferința aceasta indică o oarecare neliniște, o conștiință a instabilității provocate de pasiune, aproape o condamnare a iubirii. Nouă ni se pare că mai degrabă ea traduce realitatea esențială după care, prin natura și structura sa, iubirea e o disoluție a ființei. Un studiu psihanalitic ar da desigur rezultate și mai probante.

Mai mult încă: în existența de fiecare zi a lui Flaubert, la rădăcina gusturilor sale celor mai comune precum și în cele mai familiare scene ale romanelor sale, se poate regăsi aceeași obsesie a apei ca forță de absorbție și de disoluție. De exemplu atmosfera aceea de *baie turcească*, de care vorbește Du Bos în minunatul său articol despre Flaubert și care ar învălui la fel de bine persoana și viața lui Ingres ca și pe aceea a autorului *Edu-*

¹ *L'expression figurée et symbolique dans l'oeuvre de G. Flaubert.*

cației sentimentale, nu trebuie să o considerăm doar metaforică. Lui Flaubert îi plac băile cu apă caldută și cu aburi :

Mai deunăzi am făcut baie. Eram singur în fundul etuvei... Apa caldă curgea pretutindeni ; intins ca un vițel, mă gîndeam la o grămadă de lucruri ; toți porii mi se dilatau în liniște. E foarte voluptos și de o melancolie dulce să faci în felul acesta o baie, singur, pierdut în sălile acestea întunecoase în care cel mai mic zgomot răsună ca o lovitură de tun, în timp ce kellakii goi se strigă unul pe altul și te frămîntă și te răsucesc asemeni unor îmbălsămători care te-ar pregăti pentru îngropăciune.¹

Trupul se dilată și se toropește. Conștiința se rătăcește în penumbră. Ființa se lasă sedusă într-o pasivitate fericită ; pe jumătate deposedată de sine însăși, ea devine propria-i mumie.

În alte părți, bucuria ajunge să fie și mai activă, iar apa seamănă cu o plapumă de puf din carne, în care ființa se lăfăie pînă la penetrația reciprocă :

Am făcut o baie în apele Mării Roșii. A fost una dintre plăcerile cele mai voluptoase ale vieții mele ; m-am răsucit în valuri ca pe mii de sîni lichizi care mi-ar fi parcurs întregul trup.²

Dacă femeia atrage ca o apă, marea mîngîie, așadar, ca o femeie. Flaubert încearcă în baie plăcerea unei fuziuni incomplete, în care se mențin la suprafață conștiința pe care o are că rămîne el însuși și sentimentul că domină lichidul grație jocului cuceritor al mușchilor : înotătorul taie apa pe care se întinde și la suprafața căreia trebuie să rămînă. Baia e doar un preludiu la dragoste.

Ceva mai detașată e voluptatea corăbiei, în care întreaga grosime a cocăi desparte și protejază de absorbția

¹ Corespondență, II, p. 140.

² Idem, p. 209.

lichidă. Nava sfidează și violează marea, chiar dacă se lasă purtată de valurile acesteia; plimbarea cu barca — de exemplu, la sfârșitul *Doamnei Bovary* — se potrivește deci mai degrabă cu momentele în care iubirea se reculege decât cu cele în care iubirea se revarsă; pierduți în vidul fericit al senzației proprii, cei doi amanți se străduiesc și mai mult să se absoarbă unul în celălalt. Scurgerea râului dă o anumită direcție efuziunii lor amoroase; le orientează lincezirea. Apoi îi face să trăiască unul cu celălalt: grație lui și în fluxul tuturor lucrurilor, ei știu că sînt, că merg împreună.

Personajele cele mai violent senzuale se lasă pradă reveriilor celor mai puțin comune. Coca vasului îi stînjește, ba chiar și obligația, în baie, de a nu atinge apa decât la suprafața acesteia. Ei visează o fuziune mai profundă, submarină: de exemplu, în *Educația sentimentală*, Louise Roche spune murmurînd că invidiază existența peștilor:

*Trebuie să fie atît de plăcut să te învîrtești în apă așa cum vrei, să te simți mîngîiată pretutindeni. Și se înfiora cu mișcări de o dezmiardare senzuală.*¹

Peștele se înserează, se scurge în pinza lichidă. Nu aderă la ea cu toată rotunjimea sa. Peștele e flexibil. Unii îl visează chiar permeabil, frate al șarpelui al cărui corp mimează ondulația valului și simbolizează atît de frecvent la Flaubert sinuozitatea molatecă a dorinței. O pagină celebră din *Doamna Bovary* descrie în felul următor coborîrea unei raze a lunii în apa unui râu: „și lucirea aceea de argint, scrie Flaubert, părea că se răsucește pînă în fund, în felul unui șarpe fără cap, acoperit de solzi“². Șarpe, râu în alt râu. Șarpele lui Salammbô amintește și mai direct divinitatea lunară: în aceeași atmosferă lăptoasă se îmbină reptilitatea, flexibilitatea și viscozitatea într-o promisiune de aderență totală la

¹ *Educația sentimentală*, p. 361.

² *Doamna Bovary*, p. 274.

mîngiierea lichidă. În *Ispitirea Sfîntului Anton* luxura se învîrtește și se răsuțește încet.

Flaubert nu visează mult pe marginea apelor curgătoare : ele sfișie ființa înainte de a o absorbi și e, în primul rînd, sensibil la *permeabilitatea*, la trecerea lentă a unui element într-altul. În apă, spre apă, totul e învăluire, continuitate : și continuitatea cea mai insensibilă, cea mai misterioasă rămîne tot cea care prezidează însăși nașterea apei, apariția ei la suprafața unui obiect dur. Căci anumite solide transpiră apă. Și nu e cituși de puțin o întîmplare că *Doamna Bovary* romanul acesta al „jilăvelilor lascive“, al „bietelor suflete obscure, umede din cauza melancoliei stătute asemeni curților interioare din orașele de provincie, cu zidurile mucegăite“¹ în care Flaubert a vrut, așa cum singur mărturisește, „să redea un ton, acea culoare de mucegai a existenței gîndacilor“², se desfășoară într-un univers saturat, în care totul, senzații, sentimente, case și peisaje ascultă de marea lege a picurării. De exemplu, din Charles Bovary se prelinge în mod concret plictiseala și cenușiul : „firele de păr lungi și fine care-i îndulcesc obrajii asemeni unui mucegai blond... estompau ca un puf incolor figura lui liniștită“³. Minunată imagine a acestei stupidități vizibile ca o ciupercă. Dar cel mai ades, mucegaiul acesta nu se coagulează în formă de spumă sau de puf : îl vedem umflîndu-se încetul cu încetul, la suprafața lucrurilor devenind mai compact, apoi desprinzîndu-se brusc și căzînd la pămînt sub forma unei *picături* lichide. Operație obscură și plină de ecouri interioare asupra căreia Flaubert a reflectat fără încetare.

Într-adevăr, picătura e misterioasă, și, aceasta în primul rînd, datorită originii sale : se naște din nimic sau mai degrabă picură din elementele care îi sînt cel mai radical străine. Enigma izvoririi se poate soluționa în ideea de afloriment, în noțiunea unei continuități lichide

¹ *Correspondență*, II, p. 17.

² Frații Goncourt, *Jurnal*, I, p. 283.

³ *Doamna Bovary*, ed. Pommier, p. 134.

invizibile, dar imaginabile. În loc să ne imaginăm greșit formația acestei picături care izvorăște la suprafața plană a unui zid sau a unei stinci. Toată fațada aceasta compactă ar părea că nu îngăduie apariția acestei picături, și totuși ea e prezentă, vie, venită din altă parte, semn că trebuie mers dincolo de zid, sau în zid, pentru a afla puterea difuză care i-a permis să ia naștere. Încă Guérin, aflat în peștera de unde Centaurul își primește viața, resimțise cu violență gratuitatea acestei iviri și văzuse în ea un soi de transpirație a ființei, un dar al zeilor. La Flaubert, mișcarea e inversă : eul transpiră în direcția lucrurilor, și picătura se formează nu la izvorul ci la culminația vieții. Ea se naște dintr-o detență interioară, ea se prelinge la suprafața unei prăbușiri a ființei, ea domolește pentru moment lipsa de vlagă rezumînd-o și proiectînd-o în afară. E o recunoaștere a slăbiciunii, sau prea plinul unei saturații care nu se mai poate stăpîni : „Am în inimă, afirmă Flaubert, ceva ca mucegaiul verde al catedralelor din Normandia“¹. Iată de ce o vedem strecurîndu-se în toate scenele care reprezintă dorința, plictiseala, moartea, în toate momentele în care ființa aproape distrusă are nevoie să se adune într-o unitate ultimă, fie ea și lichidă și efemeră, înainte de a se abandona neantului. Saturație, umflare, suspensie înainte de a se abandona dorinței, picătura evocă admirabil toate aceste stări ale ființei, după cum tot ea exprimă, în clipa cînd atinge pămîntul, întreaga greutate etalată a plăcerii.

Astfel, Charles îndrăgostit de Emma vede picăturile unui dezgheț de primăvară spărgîndu-se de umbrela fetei.

Odată, în timpul unui dezgheț, scoarța copacilor picura în curte, pe acoperișurile clădirilor zăpada se topea... Emma se afla în pragul porții ; s-a dus să-și caute umbrela... Surîdea căldurii umede ; și se auzeau cum cad pe moarul întins picăturile de apă, una după alta...²

¹ Corespondență, III, p. 398.

² Doamna Bovary, p. 22.

În altă parte, într-o scenă de voluptate fericită, Emma privește lumina lunii, asemănătoare unui „candelabru monstruos din care șiroiau pe toată lungimea picături de diamant în fuziune...”¹. E o șiroire de maturitate satisfăcută, care face ecou efuziunii tandreței și căderii, în noapte, a „unei piersici coapte care cădea singură de pe spalier...”¹. Fruct umflat de maturitate, picătură de zăpadă topită, în toate cazurile, mișcarea, saturație și desprindere, este exact aceeași : în cursul plimbării care precede căderea Emmei, calul acestuia și al lui Rodolphe „împingea în fața lor conuri de brad căzute la pământ”. Atunci când Emma aleargă spre Rodolphe, la sfârșitul romanului, pentru a-i împrumuta bani „un vînt umed îi sufla în obraz ; zăpada, topindu-se, cădea picătură după picătură din mugurii copacilor...”². Și, adăuga ciorna, „un iz molesitor ieșea din trunchiurile ude de copaci, și se simțea cuprinsă de ameteală, de dorință și de teamă”³. Să mai urcăm o treaptă : coacerea devine putrezire, ființa se scurge în afară, ca un fruct fleșcăit ; picură și se pierde în lucruri. Emma moartă nu dispăre cu totul : lui Charles i se părea „că se revărsa vag și parcă în afara ei în lucrurile care o înconjurau, în tăcere, în noapte... și în picăturile limpezi care șiroiau pe pereți...”⁴. Viața și moartea se reîntilnesc în aceeași picurare.

Dar simbolismul picăturii nu se oprește aici : ea poate să mimeze nu numai mișcarea, ci și conștiința însăși a dorinței. Imaginația ajunge atunci s-o vadă nu doar în procesul de formație și de moarte, dar și în cel de reînnoire, de repetare. Căci picătura se prelinge picătură cu picătură ; ea e un element într-o serie și există prin însăși această succesivitate. În toropeala dorinței, în continuitatea scurgerii ei, picătura aduce un element de rupere regulată, care dă naștere unei semi conștiințe. Scurgîndu-se picătură cu picătură, ființa se simte satisfăcută ;

¹ *Idem*, p. 274.

² *Ibidem*, p. 426.

³ *Ibidem*, p. 592.

⁴ *Ibidem*, p. 621.

nu e deslipită de satisfacția ei, dar micul spațiu liber pe care i-l acordă de fiecare dată formarea picăturii următoare, a viitoarei sale dorințe, îi îngăduie să facă o pauză și să-și dea seama. Astfel, Emma și Léon, încremeniți, paralizați în contemplarea lor mutuală, ascultă cum dintr-o fântină curge apa :

*Apa care curgea în curte, ieșind din gurluiul pompei și căzind picătură după picătură în adăpătoare, marca măsura și-i constituia parcă palpația.*¹

Regularitatea acestui picătură după picătură făcea să trăiască pe jumătate sentimentul amorțit; ea stabilea ființa în conștiința unei palpații interioare. Atunci se naște un fel de durată obscură care ritmează bătaia dorinței — creștere, satisfacere — și creează în continuitatea expansiunii iubirii acele mici șocuri de conștiință asemănătoare zguduirii pe care le imprimă unei bărci, mișcarea vislelor :

*Barca greoaie înainta încet cu zguduiuri succesive... Lopețile pătrate scrișneau între furchetele metalice și respirația luntrașului marca în tăcere parcă o măsură egală.*²

Efuziunea și-a găsit ritmul profund, „măsura“. Apa nu e doar mediul alunecării și al absorbției, ea poate ajunge să sugereze un echilibru viu al ființei. După ce s-a abandonat lui Rodolphe, Emma își simțea „inima care reîncepea să bată și singele circulându-i prin trup ca un fluviu de lapte“. Pulsațiile fericite ale organismului coincid atunci cu circulația marilor ape libere și hrănitoare.

Ape delicioase, ape periculoase: orice scăldat prezintă un pericol de înec. Apa produce adormirea, asemeni opiului. Întreg romanul lui Salammbô se scaldă într-un simbolism acvatic, așa cum a arătat foarte bine

¹ Ibidem, p. 485.

² Ibidem, p. 515.

domnul Demorest : Tanit, zeița femelă, stăpină a mărilor și a lucrurilor umede, se opune în acest caz lui Moloh, zeu masculin al singelui și al războiului ; în peisaj, care domină strategia și deci intriga, pământul se imbină pe toate laturile cu apa și în contururile peninsulei. Iar salvarea vine, odată cu Amilcar, de pe mare. Cel mai neașteptat episod al romanului, cel în care se traduce cu amplexarea cea mai precisă „complexul acvatic” al lui Flaubert, rămîne totuși povestirea intrării prin efracție a lui Mathô și a lui Spendius în Cartagina asediată. Se știe că ei se strecoară prin apeductul îngust care alimentează orașul și pe care trebuie să-l străbată înot pînă la capăt : culoarul acesta plin cu o apă iute, sufocantă — apa „curge imediat sub dala superioară” — figurează admirabil imaginea mormintului lichid de care se temea Flaubert în spaimile lui. Sufocare, strivire, atragere, cădere într-o groapă neagră, toate chinurile morții prin apă se află descrise aici unul după altul :

...Apoi curentul îi duse. Un aer mai greu decît un mormînt le zdrobea pieptul, și, cu capetele sub brațe, cu genunchii lipiți, întinși cit puteau de mult, treceau ca niște săgeți în întuneric, sufocîndu-se, horcăind, aproape morți. Dintr-o dată totul a devenit negru în fața lor și iuțea apelor s-a îndoit. S-au prăbușit.

Atunci trupurile se lasă în voia soartei, ființele părăsite încep să se învîrtească în dezordine. Și moartea se prelungește : e o asfixiere mereu reîncepută, o alternanță îngrozitor de monotonă de cufundări și ieșiri la suprafață :

...se cufundau în bazinele rotunde de apă. Trebuiau să se ridice la suprafață, apoi încă o dată se cufundau ; erau cuprinși de o oboseală înspăimîntătoare, ca și cum, înotînd, mădularele lor s-ar fi topit în apă. Ochii li se închideau : erau cuprinși de agonie.¹

¹ Salammbô, pp. 87, 88.

Pînă în momentul în care simt sub picioare ceva tare care le îngăduie să-și vină în fire : „În sfîrșit, ceva le rezista sub călcîie. Era pavajul galeriei care se întindea de-a lungul cisternelor.“

Acest inec pe jumătate în întuneric amintește episodul deopotrivă de halucinant din *Mizerabilii*, în care Jean Valjean simte cum se cufundă încetul cu încetul în mîzga unui canal al Parisului. G. Poulet a arătat foarte bine¹ că Hugo a cunoscut și el teama de înămolire, obsesia unui sprijin care cedează :

*Plenitudinile sînt asemeni unor goluri
Unde e deci sprijinul...*

Numai că în timp ce la Hugo amețeaua survine ca urmare a unei revărsări a materiei, a unui prea plin al ființei care, neputînd să se fixeze într-un echilibru ferm, se cufundă greu în genune, în cazul lui Flaubert ea corespunde unei angoase mai permanente. Hugo îl depășește prin voluptatea plinului și prin zborul în gol. Dimpotrivă, pentru Flaubert, plenitudinea a fost de la început și pînă la sfîrșit asemănătoare unei mări în timpul fluxului. Cînd Emma, părăsită de Rodolphe, avea să se arunce pe fereastra podului ei, ea se simte fizic atrasă de vid ; o cuprinde o amețală lichidă : „i se părea că pavajul pieței oscilante se înălța de-a lungul zidurilor...“. Stătea, pe „margine, aproape atîrnată. înconjurată de un spațiu vast... N-avea decît să cedeze, să se lase dusă...“² Moartea nu e decît o acceptare a acestei mării lichide care, în toată amploarea ei, susținuse și în același timp absorbise viața.

*Ce satisfăcută era să se sprijine în sfîrșit pe ceva solid,
pe ceva mai solid decît dragostea...*

Exact ca și Spendius și ca Mathô, Emma caută cu disperare sub ea pavajul salvator care o va opri de la

¹ *La Distance intérieure*, p. 221.

² *Ibidem*, p. 285.

înec. „Se străduia cu naivitate să se rezeme pe ceva, pe iubirea fetei sale, pe grijile gospodăriei.“¹ Dar eforturile acestea sînt zadarnice și ea o știe foarte bine : cum să nădăjduiești să afli vreun reazim în afara ta, cînd mai întîi nu te poți sprijini pe tine însuși ? Or, Emma nu vede în ea, decît mase în derivă și parcă un du-te-vino de valuri tulburi, dar nimic solid sau pur. Nu se poate sprijini pe nici o certitudine sentimentală ; căci sentimentele nu există în sine, în mod substanțial ; ele reprezintă doar diversele tonalități afective pe care le străbate alunecarea ființei. În această alunecare, nu e cu putință să desprinzi nici măcar o parte, sau să operezi vreo analiză. Sentimentul nu-și poate găsi un deznodămînt ; el se scurge dintr-o coerență tulbure în care privirea nu distinge nimic.

Și totuși dacă cerem lui Flaubert să ne explice cum se naște, trăiește și moare un sentiment, care e legea mersului său, el va invoca mișcările unui soi de fuziuni lichide grație căreia se realizează noi ansambluri psihologice :

*Reminiscențe de lectură, veleități mistice, afecțiuni prefăcute în pulbere, totul se confunda astfel în amploarea acestei pasiuni. O grămadă de lucruri mărunte și grave, banale sau rare, insipide sau savuroase, se rezumau în ea diversificînd-o, și erau ca salatele acélea spaniole în care vezi cum plutește în uleiul galben fructe și legume, ciozvirte de carne de țap și bucăți de chitră.*²

E o frază suprimată în ediția definitivă, desigur din cauza cruzimii imaginilor și care trebuie completată cu indicația unei note prealabile : „*Totul se amesteca astfel în mișcare... Se revărsa și o îmbăta.*“ Așadar, scurgerea duratei interioare care unește elementele de cele mai diverse proveniențe și le assemblează într-o masă eteroclită. În cazul de față, sentimentul nu are nici o putere sinte-

¹ *Ibidem*, p. 388.

² *Ibidem*, p. 383.

tizatoare ; el rezultă dintr-o grămadă de tendințe care continuă să existe în el, una lângă alta, fără să se asimileze reciproc și care-și vor relua în parte viața detașată, deindată ce torentul sentimentului va conțeni. În alte părți, atunci cînd lipsește mișcarea de antrenare a unei pasiuni active, schimbarea psihologică se va opera într-un fel de fermentație datorată stagnării excesive a fiecărui sentiment al ființei sale : „Totul se amesteca, toate aceste insatisfacții, toată fermentația aceasta se transforma în acreală...”¹ „Dragostea se transforma în melancolie.”² Viraj de ordin chimic, trecere la o altă stare lichidă, simplă schimbare de consistență în torentul care nu conținește să se scurgă înăuntrul eului.

Atunci ajung să trăiesc dus de curent, la împlinire. „Trec de la un gînd la altul, ca iarba uscată pe apele unui fluviu și care se duce cu ele la vale, undă după undă...”³ Apă lentă și grea, care nu e altceva decît un plictis pus în mișcare. Ființa se scurge în acest caz după înclinația unei imaginații lipsite de vlagă și care se lasă prea ușor dusă de mecanismul asociațiilor cel mai puțin autentice. Închipuirea Emmei frunzărește albumele lui Keepsakes. Nici o legătură profundă între o imagine și alta ; nici o îmbogățire a prezentului prin imaginația viitorului. Viitorul este acceptat în acest caz ca irealizabil ; și chiar în mijlocul celui mai vesel vis al omului ființa se lasă cuprinsă de un fel de moliciune, de care dealtminteri e conștientă și care-i strică pînă și plăcerea de a imagina.

Și totuși uneori, dar mai cu seamă atunci cînd devine retrospectivă, forța de amalgamare a reveriei realizează autentice combinații ale ființei. Atunci, clipele și locurile se îmbină. La firul apei ; la firul timpului și al spațiului. Nu mai știu unde sînt, nici cînd, nici chiar dacă sînt : toropeala care pune stăpînire pe mine face să se slăbească încetul cu încetul în mine orice noțiune a

¹ Ibidem, p. 298.

² Ibidem, p. 396.

³ Corespondență, II, p. 281.

situației mele concrete. Cad într-o semi-letargie în care locurile și timpurile se întunecă. Uneori această ruptură se realizează înaintea somnului însuși. Emma, pe jumătate adormită, visează de exemplu că adoarme undeva într-o casă luxoasă a cărei prezență reală ajunge curînd să o resimtă în jurul ei :

*Căci printr-o percepție dublă și simultană, ceea ce gîndea se confunda cu ceea ce o înconjură, perdelele de damasc de lînă deveneau de damasc de mătase, făcliile semineului candelabre de argint aurit, etc...*¹

Pentru o clipită, se realizează iluzia amestecului de locuri și de decoruri. Dar cel mai adeseori, somnolența este provocată de o alunecare exterioară care-l duce pe călător : Charles Bovary în cabrioleta care-l conduce dis-de-dimineață spre ferma bătrînului Roche, Emma în trăsura care o aduce acasă de la balul de la Vaubyessard sau în diligența de la Yonville, după zilele de dragoste cu Léon, Frédéric în diligența de la Nogent la Paris, toți aceștia se lasă purtați în confuzia unei somnolențe. „Speranțele, amintirile, Nogent, strada Choiseul, doamna Arnoux, mama sa, totul se confunda.”² În cazul lui Charles Bovary, se amestecă în mod inexplicabil imagini și mai precise :

Recădea într-o somnolență fără vlagă în care senzația cea mai recentă revenea, și Charles se vedea în același timp și căsătorit și student, culcat în pat, alături de soția sa, așa cum se aflase adineaori, și pășind preocupat într-o sală de operații. Sub cot resimțea în același timp senzația unei mese de amfiteatru și pe aceea a pernei. Simțea mirosul cataplasamelor și acela al părului soției sale... Și totul se amesteca, se făcea una, în fond cău-tînd ceva ca o dorință neliniștită care nu-și putea des-

¹ Doamna Bovary, ed. Pommier, p. 288.

² Educația sentimentală.

face aripile îngreuiate cu plumb, în timp ce amintirea confuză se învîrtea pe loc, dedesubt.¹

Din textul acesta admirabil, care parcă el însuși e un efort patetic de a căuta să redea prin mijlocirea cuvintelor stîngace și greoaie acel „ceva confuz“ care se învîrtește dezordonat sub ei, se pot desprinde două indicații principale. Prima interesează solidaritatea concretă a ceea ce e trăit și rețrăit. Senzație și amintire sînt resimțite simultan, nu fac decît *una* : „oscilează în deplină înțelegere, plutesc una într-alta“, precizează o corectură, ca două lichide intim amestecate unul cu altul. Dar e greu de crezut că un amestec atît de perfect poate fi rezultatul întîmplării : între senzația aceasta actuală și amintirea trecută trebuie să existe o anume analogie esențială care, prin confuzia somnolenței, le va fi provocat unirea. Mirosul acela de cataplasma, care e în același timp parfumul unui păr, situează senzația-amintire într-un climat în care sensibilitatea nu se mai deosebește de scîrbă ; aceeași reacție de dezgust învăluie cele două senzații, fiecare dintre ele îmbogățindu-se cu nuanța specială de scîrbă, într-un caz medicală, în celălalt sexuală, pe care i-o aduce cealaltă. Să ne amintim că pomada e întrucîtva însăși pasta dorinței și vom afla fără greutate în cataplasma o mireasmă de pomadă alterată : Charles nu o mai dorește pe prima sa nevastă, care în cele din urmă geme mereu și e bolnavă. Altădată, într-o stare ceva mai lucidă a ființei, metafora va fi aceea care se va însărcina să indice raporturile acestea profunde : în cazul de față, ne aflăm înainte chiar de metaforă, ne aflăm în stadiul identității substanțiale.

Și mai importantă e notația finală a dorinței neliniștite, a amintirii confuze care „se rotește dezordonat dedesubt“, „dorință îngreuiată“ precizează corecturile, „confundindu-se cu ceva persistent și obtuz“, „care se zbatea zadarnic în adîncul conștiinței“, „pentru a ieși la suprafață, pentru a vedea lumina“, într-un efort asemenea cu

¹ *Doamna Bovary*, ed. Pommier, p. 152.

— și iată metafora care luminează — efortul „pleoapelor grele a ochilor săi care se închideau singure“¹. Tragedie a unei ființe pe jumătate sufocate, care ar vrea să se înalțe spre aer și luminează, dar pe care propria ei apatie o face să recadă în ea însăși. Amintirea învăluită în neliniște, „Charles căuta să-și amintească fracturile pe care le văzuse, și cum să procedeze“; încearcă să străpungă opacitatea spiritului; ea luptă împotriva dublei tendințe spre osmoză și spre scufundare, care caracterizează orice viață lichidă. Conștiința ar vrea să o atragă spre ea, să o aducă la suprafață, la expresie, dar greutatea ei proprie o aruncă într-un somn neliniștit, în acea profunzime în care limbajul nu poate pătrunde. Efort de a se smulge din sine, întrucâtva asemănător cu cel al unui ins împotmolit în ceva și care se eliberează, sau al unui acrobat ale cărui membre ar fi acoperite cu plumb: „Scriind cartea aceasta, sînt ca un om care ar cînta la pian cu gloanțe de plumb la fiecare falangă a degetelor“². În același fel, la ieșirea din baie, trupul pare a cîntări de trei ori mai mult. Totul îl împingea pe Flaubert spre facilitatea fluidă, dar a ales anume să scrie cărți „pentru care îi lipsesc cel mai mult mijloacele“: pentru el, scrierea e o ieșire la suprafață a conștiinței, o trezire a spiritului.

Și Flaubert va reuși să se trezească cel mai bine tocmai descriindu-și somnul, luîndu-se pe sine însuși drept obiect și spectacol. Majoritatea personajelor flaubertiene sînt amortite de o gravă năucire. „Se clatină ca niște oameni sleiți de puteri“³, stăpîniți de o „toropeală invincibilă asemeni celor care au băut pe vremuri o licoare din care trebuie să moară“⁴. „Vrăjiții care au un fel de pîclă în cap“ și pe care „nu-i pot tîmădui nici preotul nici doctorul“⁵. Creația flaubertiană este categoric dominată de Catoblepas⁶: căci toți acești amortiți ajung lince-

¹ *Doamna Bovary*, Schițe și fragmente, I, pp. 53—54.

² *Correspondență*, III, p. 3.

³ *Idem*, III, p. 49.

⁴ *Salammbô*, p. 38.

⁵ *Doamna Bovary*, p. 152.

⁶ Animal fantastic în mitologia greacă, a cărui privire ucidă orice ființă vie (*N. trad.*).

zind să se devore pe ei înșiși. În cele din urmă, ajungem să-i vedem prăbușindu-se în propria lor moarte. De exemplu, Emma nu moare ca victimele lui Balzac, datorită fatalității mecanice a banului : ea își găsește sfârșitul din slăbiciune și nepăsare, și mai ales datorită minciunii, minciuna aceea „care e asemeni nisipurilor mișcătoare : abia ai pașit pe el și ți-a și ajuns pînă în dreptul inimii...”¹. Iar moartea ei este, în termeni foarte preciși și patologici, o afundare în nisipurile acestea : „treptele scării (în casa lui Rodolphe) i se păreau că se scufundă sub pașii ei” ; brazdele unui cîmp i se par „niște valuri enorme care se rostogoleau în jurul ei. Pămîntul de sub picioare era mai moale ca o undă și se mira că nu se cufundă în el...” Și, în același timp — ar trebui să amintim aici de scrisoarea adresată de Flaubert lui Taine, în care-și descrie simptomele crizelor sale de nervi — „sufletul îl abandona, și tot ceea ce există în acest suflet ca reminiscență, imagine, combinație se evaporă dintr-o dată, brusc, ca miile de puzderii ale unui foc de artificii”. „Simțea cum sufletul evadează din ea.”² Moartea e acea disoluție completă pe care somnul, senzația și dragostea nu făcuseră decît s-o vestească. Omul își ia adio ; se expropriază. „Omul se duce în rouă, în suflarea vîntului, în stele” visează Bouvard și Pécuchet. Într-un anume sens, nimic mai familiar pentru Flaubert, nici mai liniștitor, din moment ce chiar de la naștere ființa nu a încetat în cazul lui să moară ; a trăit prin succesive pierderi de cunoștință. Moartea e o continuă pierdere de cunoștință.”³

În clipa de față sînt devorat de o nevoie de metamorfoze... Lucrurile pe care le-am simțit cel mai bine mi se oferă transmutate în alte țări și încercate de alți oameni. Schimb și casele, și costumele și cerul...⁴

¹ Idem, ed. Pommier, p. 547.

² Idem, ed. Pommier, p. 597.

³ Bouvard și Pécuchet, p. 294.

⁴ Corespondență, p. 320.

A se metamorfoza înseamnă a urma curentul : absorbantă, apa rămâne totuși vie, agitată de curenți în adânc, de vârtejuri în care forme noi se schițează și pier fără conținere. Apa îneacă, dar duce. A-ți găsi sfârșitul în ea, echivalează cu a accepta să renaști, apoi să mori din nou, în veci, după ritmul ei de creații și de evanescențe. Grație extazului, panteist sau erotic, ființa în cazul lui Flaubert nu pierde așadar în imobilitate : dimpotrivă, ea caută un mod de existență în care condițiile și esența însăși a vieții sale devin mobile și suferă reinnoiri periodice. Se pierde în inform pentru a se elibera de forma sa proprie, dar, și mai mult încă, pentru că a recunoscut în sine însăși posibilitatea tuturor formelor. De exemplu, protoplasmei aceleia nediferențiate, în fața căreia Sfântul Anton își provoacă halucinații, începe prin a-i observa mai întâi promisiunile de umflare, de vibrație, de dezvoltare, pe scurt tot ceea ce anunță în ea o infinită putere de transformare precum și forța unei vieți care n-a început încă să trăiască. Vrea „să circule în materie“, „să pătrundă în fiecare atom“, „să se modeleze sub toate formele“. Nostalgie a tinei originare în care libertatea tuturor formelor se afla conținută potențial înainte ca degetele Atoatecreatorului să fi început a modela ființele : atunci mă transform în pastă, pentru a regăsi starea aceea de indistinție plină de toate distincțiile ulterioare și fiind împins de speranța că puterea lichefiantă a materiei îmi va îngădui să devin și să redevin neconținut, altceva decît ceea ce sînt.

Slăbiciunea, lipsa de vlagă în cazul ființei lui Flaubert, tot ceea ce îl făcea să se prăbușească atît de ușor în sine însuși și să cadă leșinat spre lume, toate calitățile acestea, negative și atît de dureros deplasate într-un univers de piatră în care obiectele și ființele își păstrează imobilitatea și distanța, devin dimpotrivă virtuți esențiale de îndată ce el se abandonează universului metamorfozei : va putea deveni indiferent ce, din moment ce-și dă foarte bine seama că nu mai e nimic și că niciodată n-a fost nimic. Inconștiența lui va apare ca o suplețe de a se plia schimbării ; lipsa de încredere

în sine și de fixitate va apare ca o miraculoasă elasticitate. „Să trăiești toată viața asta pentru a-i îmbrăca toate formele, să devii ca ele și, schimbându-te mereu, să-ți expui soarelui veșniciei metamorfozele...”¹ acesta e adevăratul bovarysm : mișcarea unei ființe care nepuțin să-și găsească o poziție sigură alege să trăiască într-un dezechilibru prelungit.

Căci bovarysmul este într-adevăr, după formula lui Jules de Gaultier, facultatea de a te concepe altfel decât ești, dar el constă mult mai mult în imposibilitatea de a concepe că ești indiferent ce. Flaubert numește aceasta „limpezimea sa metafizică”, imposibilitatea de a-și „da sieși măsura”², de a avea „o opinie hotărâtă care să-l conducă în utilizarea forțelor proprii”. Răul de a nu fi nimeni :

*Nu cred nici măcar în mine, nu știu dacă sînt prost sau spiritual, dacă sînt bun sau rău, avar sau risipitor. Ca tot omul, plutesc între toate acestea. Poate că meritul meu este că mi-am dat seama de aceasta, iar defectul că am avut sinceritatea să o spun. Dealtminteri, este oare omul chiar atît de sigur de sine? Sîntem siguri de ceea ce gîndim, de ceea ce simțim ?*³

Cum să crezi într-un eu atît de flotant, atît de înclinat să se tot transforme în altceva ? Ar trebui desigur să-l închidem în sine, ar trebui să devenim propria noastră statuie, dar Flaubert refuză facilitățile pietrificării : „Tot înaintînd în vîrstă, am ezitat din ce în ce mai mult să mă așez față în față cu mine însumi, și la șaizeci de ani o să crap fără a dobîndi vreo părere despre mine însumi, și poate fără a scrie o operă în care să-mi fi dat măsura”⁴.

Criză de adolescență prelungită la nesfîrșit, în timpul căreia, Flaubert rămîne chinuit de o mare dorință de

¹ *Peste cîmpuri și plăji*, p. 131.

² *Correspondență*, II, p. 254.

³ *Idem*, I, p. 287.

⁴ *Idem*, II, p. 146.

stabilitate sau, cum se exprimă mai bine el însuși, de stabilire: „În raport cu starea mea literară interioară încerc ceea ce toată lumea încearcă la vîrsta noastră intrucîtva în raport cu viața socială: simt în mine nevoia de a mă stabili”¹. Dar deîndată ce se ivește o posibilitate de stabilire, el se depărtează de ea cu oroare; căci se simte mereu amenințat să fie legat, separat de ființa lui adevărată, care constă tocmai în veleitatea pură. Să citim de pildă expresia eliberării lui atunci cînd Louise Colet îl anunță că va deveni tată și expresia bucuriei atunci cînd ea i-a dezmințit știrea:

*Am trecut așadar de fatala vîrstă de treizeci de ani care clasează pe un om. E vîrsta la care te configurezi pentru viitor, la care te ordonezi... Or, paternitatea aceasta mă făcea să mă întorc la condițiile banale ale vieții; virginitatea mea în raport cu lumea era nimicită, și asta mă cufunda în prăpastia mizeriilor comune.*²

Virginitate totală, disponibilitate, cum va spune Gide. Flaubert e primul mare scriitor francez care cultivă în el în mod deliberat acea putere de care dispune tinerețului de a salvarda toate posibilitățile și de a considera viața ca o adolescență continuată:

*Și, intrucît nicicînd n-am afirmat: tinerețea trebuie să treacă, tinerețea nu va trece niciodată. Continui să fiu plin de prospețime, ca o primăvară. Am în mine un fluviu mare care curge, ceva care clocotește continuu și nu se oprește niciodată. Stil și mușchi, totul e încă suplu, și dacă părul îmi cade de pe frunte, cred că penele mele nu și-au pierdut încă nimic din panaș.*³

E o beție a supleței originale. Flaubert se resimte pe sine și vrea să se păstreze ca plasticitate pură.

Dar, în același timp, cunoaște din ce în ce mai mult, pe măsură ce îmbătrînește, spaima de vidul său interior

¹ Corespondență, p. 254.

² Idem, III, p. 62.

³ Idem, III, p. 64.

și ameteala nimicului pe care această dorință de virginitate o face să se agite dezordonat în inima fiecărei experiențe. Toată neînțelegerea dintre Flaubert și Sartre, care ar fi trebuit totuși să iubească în el un practician al greței, un strămoș al eroului său Antoine Roquentin, ține fără îndoială de refuzul flaubertian de a se angaja și a se alege pe sine înăuntrul limitelor concrete ale unei situații. Or, dacă există într-adevăr la Flaubert vreo alegere originară aceasta e alegerea de a nu alege nimic sau, în termeni și mai negativi, refuzul vieții în măsura în care aceasta obligă pe oricine să se aleagă. Numai că refuzul acesta îl angajează pe Flaubert într-o foarte autentică experiență a libertății; ființa trăiește acum imposibilitatea de a adera vreodată la sine însăși. Putînd fi totul, ea nu mai e nimic. „Și acum, ca și asupra problemei principale, eu n-am nici o părere“, scrie el atunci cînd i se propune să publice extrase din Sfîntul Anton. „Nu știu ce să cred, sînt ca măgarul lui Buridan... Iată că în problema cea mai importantă într-o viață de artist..., *mă anulez, mă topesc*, și fără efort, vai! Căci fac tot ceea ce pot pentru a avea vreo opinie oarecare — și sînt lipsit de ea pe cît e cu putință să fii... M-aș hotărî să dau cu banul și nu mi-ar părea rău de nici una dintre soluții.“¹ Flaubert încearcă atunci să încredințeze altuia rolul de a lua hotărîrile acestea imposibile. Caută susținători sau judecători. Le Poitevin, Du Camp, Bouilhet, toată viața a avut nevoie de un *alter ego*, un soi de eu exterior în care prietenia sa i-a îngăduit să creadă, sau de cenzor căruia îi urma orbește toate sfaturile, din imposibilitatea de a se judeca singur într-un mod care să-l satisfacă realmente. Toți aceștia s-au depărtat dealtfel de el, unii după alții, prin căsătorie, prin succese sau prin moarte: și se trezește în ultima clipă singur și gol ca la douăzeci de ani, după ce a evitat înăsprirea, dar și maturizarea, trecut brusc din tinerețe la bătrînețe, devenit, cum el însuși spunea despre Musset, „un bătrîn tînăr“.

¹ *Idem*, II, p. 320.

Dar trebuie să vedem și ceea ce o atare atitudine îi aduce : „Talentul de a imita îl încînta, scrie Maxime Du Camp în *Amintirile* sale literare. Săptămîni în șir, nu vorbea decît de vocea doamnei Dorval. Dealtminteri, a avut totdeauna mania de a-i contraface pe oameni. Puțin interesa că erau actori sau suverani ; era una din laturile puerile ale caracterului său.“¹ Atît de preocupat să devină el însuși, adică *cineva*. Du Camp nu putea evident înțelege dorința pe care o avea Flaubert de a deveni toată lumea. Însuși acesta din urmă declară undeva că avea în el stofă de mare actor, adică o mare putere de *plasticitate* „Ce tip și Alexandru ăsta !“ exclamă el de exemplu, „ce plasticitate în viața lui ! Pare că e un actor magnific care improvizează continuu piesa pe care o joacă.“² Flaubert admiră în acest caz relieful frumos al unei cariere teatrale, dar care nu e plastică decît pentru că ne dăm seama că ar fi putut-o lua pe cu totul alte căi. Alexandru cel Mare, actor perfect, trăiește deopotrivă în reușita formulă a unei existențe de mare împărat și în detașarea de această reușită. Într-adevăr, nu există plasticitate fără sugestia, sub suprafața dură a statuii sau a sortii, a unei argile încă umedă și gata să se muleze după alte intenții. În spatele perfecțiunii realizatului se poate descoperi, amprentă prea marcată a sculptorului în argilă, sau cuceritor prea verosimil ca să fie adevărat, posibilitatea tuturor realizabilelor. Astfel, plăcerea comediei constă în a descoperi pe același actor sub atîtea boarfe diferite, în a ghici în dosul rolului pe care-l mimează prezența unui corp în stare să se plieze la orice rol. E deci un actor prost, așa cum statuile cele mai plastice vor fi niște statui rele, cele a căror frumusețe formală va trimite la sugestia unei frumuseți substanțiale. Căci metamorfozei îi place să facă formele să se succedă, dar trebuie să simțim în spatele fiecăreia dintre acestea prezența pastei în-

¹ *Souvenirs littéraires*, I, p. 166.

² *Corespondență*, I, p. 189.

forme care stă la originea și la finele tuturor creațiilor și care le comandă pe toate deopotrivă.

Actor, sculptor și, tot atât de bine, romancier. Stofa tuturor personajelor sale și-o taie din sine însuși. El le adoptă dinăuntru, le resimte cu atita acuitate sentimentele și senzațiile, de exemplu gustul de arsenic în gura Emmei, dar pentru că fiecare din aceste personaje reprezintă la început o anume metamorfoză a lui Flaubert însuși. El trece ușor de la unul la altul, ca un actor de la un rol la altul, și iată de ce în prima versiune a creației sale toate personajele par intrucitva modelate din aceeași pastă, puțin diferențiate și mișcându-se sub lumina unei simpatii egale. Întreaga muncă de corectare se va îndrepta ulterior în direcția specificării și a consolidării fiecărui caracter, spre o detașare a personajului în raport cu romancierul care va garanta obiectivitatea operei. Charles va deveni mai stupid, Emma mai frivolă, Léon mai lipsit de energie ; s-ar părea că pentru a-i depărta de el, Flaubert se străduiește să-i urască și să-i copleșească, să le răpească orice scuză ; și izbutește destul de prost acest lucru. Numai că despărțirea simpatiei sensibile de simpatia morală, pe care a notat-o cu multă justete Albert Thibaudet și care-l face pe Flaubert să resimtă și să re trăiască în profunzime înseși sentimentele pe care ar vrea să le condamne, știm acum, după ce i s-au publicat ciornele, că este dobândită, nu spontană. Toată strădania lui îl face să ajungă să încerce fără a aproba, dar inițial, el trăise în fiecare personaj, lipit de acesta, dedat cu totul lui. Obiectivitatea flaubertiană se naște dintr-o smulgere din sine și de aceea se deosebește atât de profund de obiectivitatea lui Balzac, de exemplu. în a cărui mișcare creatoare fiecare personaj se arată dintru început ca o ființă independentă, deși păstrează în ființa sa amprenta romancierului. Nici un fel de mistică a paternității, nici un sens al transmisiunii substanțiale nu vin să lumineze în cazul lui Flaubert acest mister al creației care face ca o ființă să poată fi altceva continuând să rămână eu. Dimpotrivă, de la Vautrin la Lucien, ca și de la Balzac

la Vautrin însuși, raportul creatorului cu creatura implică o continuare a ființei, dar nu o continuitate de substanță : o putere, care nu compromite integritatea nici unuia dintre cei doi, se transmite de la unul la altul. Cîtă vreme Emma nu-și consideră fiica decît ca o prelungire, un soi de pseudopodă puțin desgustătoare a ei însăși, nașterea aceasta e un eveniment care apare, nu apariția unei alte ființe. În același fel, Flaubert trebuie să se identifice substanțial cu personajele sale pentru a le simți ca fiind ale sale : și dacă se detașează de ele, o face pentru a le condamna. Nu poate să le posedă la distanță : la el, nevoia de metamorfoză se corelează profund cu acea slăbiciune a simțului altuia și cu acea maladie a intervalului pe care am încercat să le descriem în paginile noastre de mai sus.

A trăi înseamnă din clipa aceea a trece din metamorfoză în metamorfoză, a traversa o serie monotonă de experiențe care se vor închide fiecare în ea însăși, fără a comunica decît prin partea sa cea mai negativă, prin fundamentul ei inform, cu toate celelalte vecine ale ei. A te plictisi, a te îndrăgosti, a te bucura, a te desprinde, a te plictisi din nou, acesta e ritmul profund care comandă marile opere ale lui Flaubert, *Doamna Bovary* și *Bouvard și Pécuchet*, ca și *Ispitirea Sfintului Anton*. Numai *Educația sentimentală* eludează ritmul acesta, grație descoperirii unui centru al ființei la care se vor raporta toate mișcările inimii. Dar în celelalte, mișcarea e lineară, iar eroul flaubertian pare hărăzit, ca și zeul Vishnu din *Ispitirea*, unui ciclu nesfârșit de reîncarnatii. Într-o noapte pustie și pe care însăși încrederea în Dumnezeu a părăsit-o, Sfintul Anton aștepta de exemplu sosirea vedeniilor : una după alta, ele vin peste el fără a-l avertiza, pun stăpînire pe el, îl chinuie, îl părăsesc : fiecareia el îi acordă o clipă întreaga lui ființă, înainte de a o exorciza și de a se deschide vedeniei următoare. În felul acesta, cartea se compune dintr-o suită de tablouri juxtapuse, fiecare zeu, erezie sau păcat de moarte venind în mod succesiv să se etaleze în acest teatru în care conștiința sfintului reprezintă scena. Totul se adaugă

fără a se lega, ca în tabloul lui Bosch¹ din care Flaubert s-a inspirat, cu singura deosebire că juxtapunerea spațială devine în cazul lui succesivitate temporală, dar fără altă legătură între fiecare scenă decît prezența vidă a nopții și așteptarea pasivă a sfintului. Totul survine la întîmplare și dispare așijderi, totul bate pasul pe loc ; în moralitatea operei, nu există nici un fel de înaintare, totul repetîndu-se pînă la dezgust. Bouilhet și Du Camp au avut și nu au avut dreptate să reproșeze lui Flaubert caracterul imobil al *Primei ispitiri* : au pus diagnosticul bolii, dar nu și-au dat seama că răul afecta zone interioare mult mai ample decît acelea ale simplei creații artistice și că ființa flaubertiană cea mai profundă exista, și ea, în conformitate cu ritmul eternei întoarceri.

Bouvard și Pécuchet apare aproape ca o caricatură a acestui ritm fundamental. Îi vedem sărînd din admirație exagerată în admirație exagerată, pasionîndu-se, încercînd, eșuînd cu o monotonie de insecte lipsite de memorie. Între fiecare experiență a lor se întînd mari lacuri de plictis, o inacțiune apăsătoare, tot atît de vidă ca noaptea așteptării din *Ispitirea Sfîntului Anton* : „Se plictiseau... mîntea lor simțea nevoia de a lucra, existența lor avea nevoie de un scop...”². Și Sfîntul Anton avea nevoie de vedeniile lui ; și unul și ceilalți au oroare de neantul acesta imobil care e o recădere a ființei și în care se dezvăluie vidul interior. Atunci trebuie să ocupe, să înalțe cu orice preț viața. Și cei doi autodidacți se reped la cunoașterea cea mai la îndemînă, la cea pe care le-o va propune primul pretext survenit. O vizită la doctor, și se declanșează pasiunea pentru anatomie. Descoperirea unui sipet vechi, și se declanșează pasiunea pentru arheologie. Și aici, numai hazardul dă naștere entuziasmelor exagerate ; Flaubert

¹ În textul original : Breughel, dintr-o evidentă scăpare a autorului (*N. trad.*).

² *Bouvard și Pécuchet*, p. 390.

nu se preocupă să stabilească nici măcar aparența cea mai mică a unei tranziții de la o experiență la alta. Crezi că frunzărești paginile unei enciclopedii în care toate articolele ar fi aruncate claie peste grămadă, într-un haos derizoriu și pe care fiecare dintre cei doi îl înghite la nivelul unei prostii comune. Autodidactul din *Greața* lui Sartre cel puțin urmează ordinea alfabetică. Dar la Flaubert, Bouvard și Pécuchet se deplasează în cea mai pură dezordine și nu fără o anume intenție din partea autorului, „Subiectul, scrie el, ar putea fi: Despre lipsa de metodă în științe“. Dar *Doamna Bovary* este tot atît de bine: „Despre lipsa de metodă în viața sentimentelor“ iar *Ispitirea*: „Despre lipsa de metodă în întreținerea credinței religioase“. Numai titlul *Educației sentimentale* sugerează descoperirea unei ordine. În toate celelalte cărți, eroul flaubertian îmbătrînește în discontinuitatea dezordonată a propriilor sale metamorfoze.

Și, din acest punct de vedere, Flaubert însuși apare cu adevărat primul erou al său: într-adevăr, ce să credem despre cariera sa literară, despre drumul în zigzag care-l face să debuteze cu un roman realist, să continue cu o lucrare violent exotică, apoi să se îndrepte spre descrierea cea mai prozaică a epocii sale, să o ia de la cap spre lirismul fantastic pentru a ajunge la o operă misterioasă, rămasă neterminată și al cărui sens continuă să fie subiect de discuție pentru critici? Și totuși, pentru el, romanele reprezintă forme succesive la care a ajuns nevoia sa de a „se stabili“: un roman terminat îi dă lui însuși o certitudine, îi propune o imagine provizoriu definitivă a sa însuși. Scriind, Flaubert își dovedește sieși propria sa experiență: „a scrie o capodoperă, a reuși o operă de artă înseamnă a ajunge să fii fixat asupra ta“¹. El își descoperă, după propria-i expresie, „nivelul“² propriu, se eliberează de îngrozitoarea incertitudine a subiectivității și începe să existe

¹ *Correspondență*, I, p. 146.

² *Idem*, I, p. 178.

obiectiv, prin mijlocirea inteligenței tuturor cititorilor săi: „O carte îți crează o familie eternă în cadrul omenirii“.

Dar dacă fiecare carte îi creează o nouă familie, se străduiește să distrugă ceea ce au edificat cărțile precedente?... Dacă cumva suita romanelor sale nu se mai supune nici măcar legii acestui contrast, care ar fi totuși o lege, ci celei mai pure libertăți?... „E plictisitor să tot joci mereu același rol, și publicul ține atât de puțin socoteală de asta...“¹ Cu Flaubert n-ai nici o certitudine că lucrarea următoare va semăna cu precedentă. În fața fiecărui nou roman, critica își mărturisește descumpănirea și, întrucît îl are pe Flaubert mort în fața ei, începe să se indigneze de o atare dezordine, de o atare neglijență în regizarea destinului propriu, și mai ales de o atât de mare indiferență față de eforturile pe care critica va trebui ea însăși să le desfășoare pentru a transforma în curbă armonioasă zvîcnirile unei linii neconținut frînte. Ea se apucă atunci să-și imagineze ce ar fi trebuit să fie, și în surprinzătoarea reverie *post-mortem* a lui Brunetiére se fac auzite parcă ecouri ale îndemnurilor de ambiție pe care tînărul Du Camp le dădea *ante vitam* tînărului Flaubert: „Răsturnați cronologia lucrărilor... Admiteți că Flaubert ar fi început cu *Ispitirea Sfîntului Anton* și ar fi continuat cu *Salambô*...“ Grație acestor două lucrări el se elibera de tot ceea ce în lirismul lui era adolescentin și excesiv. În *Educația sentimentală* rămîn „încă multe defecte: rămîne de făcut un ultim efort, dl. Flaubert nu a ezitat și l-a făcut, nu s-a temut să se exileze în provincie, a devenit consilier agricol. Într-adevăr, în felul acesta — de la distanță — romanele lui Flaubert par a fi trebuit să se succedă, într-o ordine armonioasă; fiecare nou efort marcînd un nou pas înainte făcut de autor spre perfecțiunea în genul său, și fiecare nouă lucrare oferind criticii o nouă ocazie de a lăuda, de a-și motiva elogiile,

¹ Corespondență, II, p. 288.

de a adăuga un nou elogiu.¹ Magnifică visare a unui om de ordine, căruia orice abatere îi provoacă oroare și care vede destinele literare asemenea unor drumuri urcînd spre capodoperă, spre apoteoză, spre moarte și spre începutul comentariilor. Putem să rîdem de toate astea, dar oare Flaubert însuși, în sînul dezordinei sale, nu cumva încerca o nevoie de ordine destul de analoagă atunci cînd visa să-și publice la 50 de ani *Operele complete*, apoi să amuțească? Ar fi însemnat să arunce posterității o imagine globală a ceea ce a fost, interzicîndu-și sie însuși orice retuș, orice dezmințire ulterioară. Dar nimeni nu moare la comandă și, dacă există autori care se simt postumi înainte chiar de a fi început să scrie, și Du Camp ar putea fi un astfel de cap de serie; Flaubert aparține dimpotrivă, familiei celor pe care viața nu încetează a-i modela și a-i împinge mereu spre un viitor imprevizibil.

A crede că acel viitor va fi o perpetuă repunere în cheștiune a situației noastre actuale, a concepe travaliul subteran al vieții ca pe o muncă de Sisif, condamnat mereu să reînceapă fără a ajunge nicicînd la țintă, aceasta a fost nuanța originală pe care pesimismul lui Flaubert a adus-o unei teorii a reîncarnărilor care, în sine și la cei la care Flaubert a descoperit-o: Apuleius, Spinoza, Michelet, nu implica deloc o necesară călcare în picioare a ființei. Alfred Le Poittevin, de pildă, amic ceva mai vîrstnic al lui Flaubert și a cărei influență considerabilă asupra formației literare și filozofice a acestuia se cunoaște, și care a fost, ca și el, și desigur înaintea lui, obsedat de metamorfoze, crede că ființele trebuie să treacă prin mai multe învelișuri succesive pentru a realiza plenar și treptat o esență ai cărei germeni și virtualități se aflau în ele dintru început. Întreaga sa poveste filozofică *O plimbare a lui Béliat*, se rotește în jurul temei reîncarnărilor prin care trec două perechi de îndrăgostiți, a căror existență istorică în parte — fie-

¹ *Le Roman naturaliste*, p. 28.

care „ipostază“ zice Le Poittevin — e determinată de o existență anterioară și e dirijată spre o existență ulterioară. Așadar, indivizii se înalță de-a lungul unei scări a ființelor în vârful căreia îi așteaptă realizarea perfectă. „Flaubert concepe sufletul, scrie dl. René Deschames, ca o ceară moale care se plămădește, se epurează la fiecare atingere a degetelor sculptorului, așa că încetul cu încetul începem să distingem din ce în ce mai clar contururile statuii care, dintru început, se afla închisă în ea.“¹ La Flaubert, dimpotrivă, ceara aceasta, după fiecare metamorfoză și fără a păstra în ea nimic din forma pe care a luat-o, revine la magma anonimă din care întimplarea va face curînd să apară alte forme : o lume de schițe efemere, „de valuri curgătoare care se involburează și te împing, de forme neconținute, infinite, care se înalță, care coboară, care se pierd“², în care conștiința caută zadarnic semnele unui progres, sau măcar ale unei orientări. Eșecul prin înghițire este așadar legea tuturor acțiunilor flaubertiene.

Acestei înghițiri îi supraviețuiește totuși în mine ideea că un anumit lucru a fost înghițit : sînt în stare să conserv amintirea metamorfozelor mele. Dar amintirea aceasta, departe de a mă corela cu ceea ce am fost, pare dimpotrivă să păstreze o imagine a trecutului meu doar cu scopul de a-mi arăta întreg spațiul care mă desparte de ea. Ea mă izolează în forma actuală înfățișîndu-mi formele trecute într-o lumină anonimă, asemeni episoadelor unei vieți care ar fi fost trăită de un altul. Astfel Emma, înainte de a adormi, în seara cînd sosește de la Yonville, vede defilîndu-i înaintea ochilor toate vechile ei amintiri :

Și, apărînd, dispărînd, revenînd, imaginile acestea se succedau, antrenate într-o mișcare continuă de cilindru care se învîrtește. I se părea că se mențin în același plan, la aceeași distanță de clipa de față : și fără bucurie,

¹ Le Poittevin, *Oeuvres*, ed. Deschames, introd., p. LXXV.

² *Ispitirea Sfîntului Anton*, 1949, p. 585.

fără tristețe, Emma le privea cu toată memoria ei, ca și cum ar fi privit cu ochii niște tablouri pictate pe pereți.¹

Nimic nu o atașează profund de acest spectacol: între ceea ce Emma este și ceea ce a fost, se întinde un interval neutru unde nu poate circula decît curiozitatea privirii ei. Contactul e menținut, dar intimitatea a fost abolită. Și cum toate imaginile acestea dansează la egală distanță de prezentul ei, nici un sentiment al proximității sau depărtării, nici o eșalonare nu poate deschide acel început de perspectivă interioară care i-ar îngădui să coboare de la una la alta, ca pe treptele unei scări, spre profunzimile unui trecut neconstruit. Echidistante și anonime, ele refuză orice arhitectură și restrîng operația memoriei la a se efectua în acel spațiu redus care separă prezentul meu de orizontul plat al tuturor trecuturilor mele. Interval care, din acea clipă, apare complet negativ, întrucitva asemănător cu fereastra aceea din salonul de la Vaubyessard prin care Emma privește în noapte figurile sătenilor care-i amintesc de copilărie. „Sub fulgurațiile clipei de față, viața ei trecută, atît de clară pînă atunci, dispărea cu totul și Emma ajungea aproape să se îndoiască că a trăit-o. Se afla acolo, apoi în jurul ei, peste tot restul se întinsese umbra.”² Interval înghețat, geamul nu se lasă străbătut de nici un fel de strălucire a căldurii omenești; permițînd ca privirea mea să treacă, de-a curmezișul, transparența lui îmi interzice să *resimt* tot ceea ce se află dincolo. Obstacol esențial, în spatele căruia etalarea umbrei poate coborî în acest caz toate fețele și toate amintirile la nivelul unei singure impersonalități. Pentru a sugera acest sentiment al distanței, un stadiu inițial al acestui text conținea o metaforă diferită și tot atît de interesantă: „Strîngîndu-se în ea însăși, ca într-un binoclu, viața ei trecută i se păru că ocupă un loc strîmt și în afara ei, că nu are nimic comun cu prezentul”³. Memoria înde-

¹ Doamna Bovary, ed. Pommier, p. 259.

² Idem, p. 72.

³ Ibidem, p. 213.

părtează ființa : ea poate doar să-i prezinte imaginea unui trecut de care se simte iremediabil despărțită. „Era acolo“, scrie Flaubert. Mereu acolo, eroul său încearcă mereu să se surprindă în altă parte. Și desigur am văzut că osmoza lichidă a somnolenței, stările de confuzie ale reveriei permiteau acestui în altă parte să devină aici, făcând ca o senzație trecută să coincidă cu o senzație prezentă : doar cu greu putem numi fenomen de memorie invazia aceasta lipsită de vlagă prin care trecutul se întoarce pentru a inunda prezentul. Prin ea el e anulat, nu posedat. Suprimarea intervalului nimicește numai celălalt termen și mă lasă în singurătatea mea. Și în acest caz, Flaubert resimte în mod crud faptul că fuziunea nu e o formă de relație : în raporturile sale cu sine însuși, ca și în raporturile cu alții sau cu personajele sale, el nu izbuteste să posedze, sau să se posedze de la distanță.

Din moment ce nimic din el nu-i îngăduie să lege între ele diversele faze pe care le parcurge metamorfoza, va trebui să caute în afara sa mijlocul de a umple hiatusul acesta și a da coerență destinului său. Georges Poulet, care în capitolul său despre Timpul flaubertian a descris admirabil diferitele forme pe care le-a îmbrăcat această melodie a intervalului, îi arată și deznodământul : Flaubert adoptă o metodă deterministă ; în sinul dezordinei sale, alege să creadă într-o înlănțuire de stări interioare. E o opțiune în favoarea ordinei. „Ordinea care nu se observă din altă parte, nuanțează G. Poulet, și care poate că nu există decît din momentul în care e ordine împlinită. Căci ea nu se descoperă decît în lucrurile împlinite și în postulatul că acestea s-au împlinit datorită altor lucruri care le-au făcut să se împlinească : *Gîndul care-ți survine acum a fost adus pînă la tine... grație unor succesiuni, unor garanții, unor prefaceri și renașteri...*“ E o construcție a posteriori pe care spiritul îl impune universului pentru a-l face să-și păstreze omogenitatea. Astfel, după formula aceasta, nu mai există goluri, nici intervaluri între lucruri, nici vreo prăpastie între prezent și trecut. Ne aflăm în imperiul imanenței... nu există nimic rezervat sau inexprimabil. Ceea

ce imaginația nu poate să învie, spiritul poate să-și reprezinte.

E o analiză care pune în valoare admirabil caracterul disperat și limitat al determinismului flaubertian, tot ceea ce acesta conține străin de datele prime ale sensibilității sale, și care sugerează în același timp ineficacitatea finală a acestei opțiuni pentru ordine. Căci ființa aceasta legată, unită cu forța de sine însuși nu se eliberează de ritmul metamorfozei ei nici de fluiditatea care-l împinge mereu spre alte scurgeri. Legea cauzalității va îndigui curgerea lui, fără a reuși să-l oprească : succesivitatea va deveni atunci înlănțuire, nu coerență și nici consistență. Codificată, ea va deveni prin aceasta chiar mai redutabilă decât înainte, căci instanța nu se va mai afla situată atunci pe fondul lichid al ființei, care, în ciuda tuturor incertitudinilor plutirii, posedă totuși un soi de unitate, ci pe seria aceasta de incertitudini înseși. Reducându-se la o viață pur fenomenală, ființa nu va fi decât, așa cum spunea Taine, succesiunea propriilor sale stări, personajele vor deveni „asocieri de idei în mers“, după expresia lui Bourget : nimic nu va mai bate în adâncul plasticității lor.

Dealtminteri, Flaubert a fost primul care și-a dat seama de insuficiențele acestei soluții și de felul defectuos în care ea răspundea cerinței sale : căci ordinea aceea la care el aspiră, cum ar putea oare afecta o ființă căreia i-ar fi fost numai impusă ? Exact ca acel „corset“ pe care vrea să-l pună doamnei Bovary, sau ca acel „tipar ciceronian“ în care spune uneori că vrea să-și toarne frazele, opțiunea deterministă constituie un aspect al ispitei pe care Flaubert o încearcă în unele momente de a reduce înformul, impunându-i din afară o disciplină arbitrară. Dar soluția aceasta de forță nu rezolvă nici un fel de problemă interioară : pe dedesubt totul continuă să circule, să se amestece și o face cu atât mai prielnic cu cât suprafața oferă o aparență solidă. Căci dacă ordinea impusă conține un moment de dezordine a fluidității profunde, ea nu-i mai îngăduie cituși de puțin să creeze în ea însăși condițiile unei ordini auten-

tice. „Trebuie să recunoaștem că Antoniu nu prea există...” scrie Paul Valéry¹; și n-ar exista mai mult chiar dacă aparițiile sale s-ar înălța logic una de alta. Probabil că pasivitatea lui ar crește prin aceasta și mai mult și, oricum, viața lui nu i-ar aparține.

Pentru a demonstra zădărniciia acestei legături pe care determinismul o introduce între diversele momente ale existenței, va fi așadar de ajuns să observăm că ea e deopotrivă obiectivă și posterioară. Fie că e o vedere a spiritului asupra unui alt obiect sau ființe decît eu însumi și pe care vreau să-l salvez de dezordine, fie că e o judecată a spiritului asupra trecutului meu întins mort în urma mea și devenit pentru mine obiect, legătura aceasta mi se va părea lipsită de valoare deîndată ce conștiința mea va încerca să înțeleagă ceea ce, în cazul meu și în clipa de față, mă leagă de ceea ce am fost și mă va face să devin ceea ce voi fi foarte curînd.” În univers, nu există decît fapte și ansambluri² scrie Flaubert. Cel care optează pentru o atare specie de ordine trebuie într-adevăr să privească fiecare fapt de aproape, separat de toate celelalte, sau, dimpotrivă, să privească totalitatea acestor fapte de foarte sus, ca pe un ansamblu organizat din care nu iese nici un fapt particular. Dar eu vreau să văd felul în care acel „fapt” care constituie starea mea actuală se integrează în ansamblul destinului meu, felul în care iese din starea precedentă și duce la starea următoare. Această „idee de cauză” pe care Flaubert vrea să o „pună deoparte în cazul științelor” și pe care o consideră „antifilozofică, antiștiințifică”³, o regăsește deci, opacă și stîinjenitoare, chiar în inima subiectivității sale. Căci atunci cînd se privește pe punctul de a trăi, totul i se pare cu puțință; viitorul e deschis; și chiar dacă trecutul îl determină, cum să știi dacă-l va determina într-o anume privință mai mult decît în alta? Cum să-ți explici că același trunchi dă două ramuri diferite? Dificultate pe care romancierul o resimte mai

¹ *Variété*, V, p. 204.

² *Correspondență*, IV, p. 357.

³ *Idem*, V, p. 148.

acut decît oricine, din moment ce romanul nu există decît grație scurgerii timpului, ba chiar el este, într-un anume fel, o turnare în forme a timpului :

Pentru Educația, ar trebui rescris sau cel puțin reunit ansamblul, refăcute două sau trei capitole și, ceea ce mi se pare mai dificil dintre toate, scris un capitol care lipsește, în care s-ar arăta cum, în mod fatal, același trunchi a fost necesar să se bifurce, adică de ce cutare acțiune a dus la cutare rezultat în acest personaj mai degrabă decît în altul. Cauzele sînt arătate, rezultatele de asemeni, dar nu e cituși de puțin arătată înlănțuirea de la cauză la efect. Iată unde e viciul cărții și cum își înșală ea titlul ¹.

Intr-adevăr, nu e *Educație* decît în cazul că am resimți trecerea de la cauză la efect ca pe un progres al ființei. De la cauză la efect ar trebui să existe în acest caz o transmisiune, o compenetrabilitate de existență, o mișcare comparabilă cu o „ușoară mișcare a valurilor care se împing“, „a talazurilor care se desfășoară încet, se întind unul pe altul“ ². E o osmoză orientată în care fiecare mișcare păstrează ceea ce au dobîndit mișcările anterioare, mergînd totuși puțin mai departe : o lentă sedimentare a ființei.

Dar ar fi zadarnic să căutăm o ordine pe care n-ar fundamenta-o sentimentul prealabil al unei existențe solide și continue. Departe de a crea ființa, cauzalitatea o presupune ca anterioară sieși. Atunci cînd Flaubert spune undeva că trebuie să urce din nou, din forme în forme, cauzele „ca pe treptele unei scări“, trebuie să ne gîndim la piatra dură în care aceste trepte au fost cioplite și fără de care n-ar fi existat nici scară, nici posibilitatea de a urca din nou. A aranja de bine de rău dezordinea de la suprafață nu înseamnă așadar a tămădui

¹ *Correspondență*, II, p. 344.

² *Noiembrie*, p. 195.

boala profundă. „Cum să fac, ce să fac? Degeaba mă gîndesc, oftează Vishnu, zeu al metamorfozei, *să multiplic formele prin ele însele*, asta nu înseamnă că produc ființa...”¹ E un cuvînt esențial, dacă e adevărat că Flaubert a vrut chiar de la început să producă ființa nu ordinea. Și ființa nu se va naște din armonizarea suprafețelor, ci din concentrare și din reculegere, dintr-un întreg travaliu îndelung în care informul va trebui lăsat să se împlinească în sine pentru a-și da o structură și o perspectivă, pentru a deveni formă. Dar ordinea e doar o aparență a ființei : sau, mai curînd, e semnul ființei, și va apare la suprafața lucrurilor și în conștiința oamenilor atunci cînd, în interior, ființa se va fi și realizat.

Desigur că acum vom fi în măsură să înțelegem mai bine cauzele care au făcut ca acest destin să fie nefericit și în același timp exemplar, și de ce simpatia pe care o suscită Flaubert se amestecă întotdeauna cu o oarecare formă de indispoziție și de regret : el însuși se simte existînd cu oarecare indispoziție și regretă că e ceea ce e ; în toate scrierile sale intime el oferă spectacolul unui om împărțit, nesatisfăcut de sine, și mereu îndreptat spre urmărirea unui ideal al durității pe care propria sa slăbiciune îl împiedică tocmai să-l atingă. „Să produc ființa...” Strigătul zeului Vishnu trădează cauza adîncă a unei neliniști care ținea mai puțin de conștiința unei tulburări fiziologice sau de o slăbiciune fiziologică și mai mult de o insuficiență și mai esențială, de o anume *lipsă a ființei*. Căci ceea ce paginile precedente au încercat să descrie nu e faptul de a fluctua și a te dizolva în universul acesta de fuziune afectivă, de osmoză interioară, de metamorfoză universală : exact ca Spendius și ca Mathô în apeductul Cartaginei, Flaubert simte o nevoie specială de a pune piciorul pe un sol mai solid și de a redeveni stăpîn pe sine însuși ca individ stabil și separat. Îi va fi necesar deci să se reîntoarcă spre sine, și împotriva sa, pentru a-și fabrica o nouă ființă.

¹ *Ispitirea Sfintului Anton*, 1849, p. 449.

Or, aici se nasc neînțelegerile : căci din clipa aceea nu se mai știe ce anume se cuvine să fie admirat mai mult, efortul îndreptat spre sine pentru a-și asigura o priză mai solidă asupra sa însuși sau bogăția omenească și estetică a ființei spontane pe care acest efort urmărește tocmai să o domine. După caz, trezește admirație rigiditatea voinței creatoare sau suplețea eului original : în ambele cazuri, admirația nu e lipsită de rezerve, unii, ca Brunetière și întreaga critică tradițională, blamînd resturile de anarhie individuală pe care efortul de ordine nu parvine să le reprime, ceilalți, ca Albert Béguin, de exemplu, și critica modernă, deplorînd faptul că Flaubert și-a închipuit că trebuie să înăbușe daruri spontane care, dacă le-ar fi lăsat să înflorească în el, ar fi făcut din scriitor unul dintre cei mai pătrunzători exploratori de suflete și de ființe din literatura franceză... Cu Flaubert, cititorul ajunge totdeauna să viseze la ceea ce ar fi *putut* și ar fi *trebuit* să fie ; credincios în această privință însuși spiritului lui Flaubert care, nedorind niciodată să se aleagă în mod absolut, a trăit în insatisfacție și nostalgie.

Și totuși, indispoziția aceasta va dispărea atunci cînd vom fi arătat — ceea ce va încerca să facă în continuare acest studiu — în ce măsură strădania aceasta de „a produce ființa“ se deosebește de o mutilare sau de o renegare a celeilalte ființe deopotrivă valabile și a cărei prezență imediată Flaubert o simte în el. Dimpotrivă, ființa autentică va trebui să se dezvolte pornind de la această ființă primă, și pe ea va trebui să se sprijine și să se bazeze. Orice soluție de continuitate între aceste două stări ale ființei va face zadarnic orice efort de construcție a persoanei. „Instinctul inimii mele, scrie Flaubert, nu e instinctul condeiiului meu.“ Și totuși, trebuia să existe în inima lui un instinct care să-l fi îndemnat să pună mîna pe condei, chiar dacă numai pentru a combate și a-și renega instinctul inimii. Ființa nu va fi așadar produsul exteriorului, prin impunerea unei discipline morale sau, așa cum sugerează Béguin, prin supunerea față de un ideal artistic pe care Flaubert s-ar mulțumi

să-l adopte, ci printr-un lent travaliu de reformă interioară al cărui sediu și în același timp sorginte va fi eul spontan și ale cărui mișcări diverse, eșecuri și reușite mă voi strădui să le trasez în paginile ce urmează. Acesta e înțelesul pe care Flaubert îl atribuie cuvintului *educație*: o operație a sa asupra sa, grație căreia ființa încearcă să se împlinească și să se posede salvînd ceea ce e incontrollabil. Arta și iubirea platonice îi vor îngădui să realizeze această împlinire, dar ele nu reprezintă singurele experiențe prin care Flaubert a încercat să-și fabrice o ființă; dacă examinăm în această perspectivă câteva dintre atitudinile sale cele mai familiare, ne dăm seama că toate se clarifică chiar prin această dorință de a realiza ființa. Dar egalității intenției îi corespunde inegalitatea reușitei, și cea mai mare parte dintre ele pot apare ca niște educații ratate.

II

Îndepliniți sarcinile trupului! faceți aceasta, faceți-o bine, și sufletul eliberat nu va mai fi silit să-și reînceapă viața.

*Ca să poată rămîne inactiv în sinul lui Prunicos, trebuie să fi împlinit în trup tot ceea ce e al trupului...*¹

Aceasta e soluția carpocrațienilor, pe care Flaubert e ispitit s-o reia pe socoteală proprie și care apare ca o soluție a disperării. Căci dacă ființa se simte alunecînd treptat în materie sau în trup, dacă slăbiciunea ei o împiedică să reziste acestei alunecări și cu atît mai mult să realizeze desprinderea și dezicerea de natură care să-i îngăduie să redevină stăpînă pe sine însăși, îi rămîne ca ultimă resursă să renunțe dintr-o dată la orice rezistență și să-și transforme renunțarea într-o mișcare violentă și pozitivă de scufundare în lucruri. Schimbare bru-

¹ *Ispittrea Sfintului Anton*, 1849, p. 271.

tală de orientare, care-l va lansa pe eroul flaubertian într-o explorare dezordonată, dar pe care el o vrea exhaustivă, a tuturor formelor de existență pe care universul le conține sau le-a putut conține. Atunci, metamorfoza ajunge la paroxism, devine vertiginoasă : dacă mă pierd, vreau să mă pierd cu totul și după ce am străbătut totul. Și din moment ce îmi este refuzat să devin eu, însumi, un om, aleg să îmbrățișez destinul omenirii întregi, destinul animalelor, al vegetalelor, al mineralelor, al tuturor lucrurilor care există. Mă lansez așadar ca un orb într-o căutare al cărei rezultat refuz să-l iau în considerație : „spiritul înnebunit vagabondează în materie, nu va ieși din ea decît după ce-i va fi parcurs toate ocolșurile și, înainte de a ieși din ele, trebuie să-i parcurgă toate drumurile, să se fi izbit de toate colțurile și să se fi prăbușit în toate prăpastiile“¹. Prin gura carpocrațienilor se exprimă cu o mare putere ispita frenetică a lui Flaubert.

Multe aspecte ale firii sale îl determinau să se lase pradă acestei ispite : acelei părți din el care era anarhică și puțin dereglată îi plăceau vagabondajele violente în care te izbești de lucruri și în care, din idee în idee, din imagine în imagine, te găsești foarte curînd aruncat în tenebrele haosului interior. Iar voracitatea lui trebuia să-l facă sensibil la forța devoratoare a mișcării frenetice. Desigur că eroul său cel mai frenetic e porcul Sfințului Anton, care nu s-ar socoti mulțumit — și asta nu foarte sigur — decît atunci cînd ar fi înghițit lumea întreagă. A mînca *ceva*, gîndește el, înseamnă a nu mînca absolut nimic. „Nu vei cunoaște nimic, dacă n-ai cunoscut totul“, spunea deja marele maestru al freneziei ; și pe urmele lui, o tradiție literară foarte vie îl învăța pe tînărul Flaubert prestigiile violenței și ale experienței totale. Majoritatea operelor sale din tinerețe și cîteva din marile romane, îndeosebi acelea care se situează într-un climat exotic aparțin acestei inspirații frenetice ; simțim în ele tensiunea, insurecția vibratorie a ființei și dorința

¹ *Idem, ibidem.*

de a depăși totdeauna expresia dobîndită pentru a ajunge la o expresie și mai plină și mai violentă. Și cum dorința aceasta nu se poate satisface niciodată complet, fraza se umflă, se întinde, se umple pentru a exploda într-un talmeș-balmeș de cuvinte și imagini; nevoia de absolut ia în cazul acesta forma unei pofte de totalitate.

Dar această frenezie nu-și găsea satisfacția din propria ei mișcare, și în aceasta constă originalitatea lui Flaubert în raport cu ceilalți romantici minori. Nu-i e de ajuns să realizeze totalitatea posibilului; ea vrea într-adevăr să realizeze în ordinea trupească tot ceea ce trupul comportă, dar, precizează capocrațienii, cu scopul de a „elibera sufletul“. Sufletul „nu va ieși din trup“, spun ei decît după ce i-a străbătut toate meandrele: acestea reprezintă deci diferitele faze ale unei asceze la capătul căreia se prevede și se urmărește un soi de renaștere. Cu alte cuvinte, alergătura mea buimacă prin totalitatea lucrurilor are drept scop să mă facă să ajung dincolo de ele; după ce voi depăși și epuiza toate formele, mă voi cufunda într-un vid în care voi putea să mă recunosc și să redevin stăpîn pe mine însumi. La capătul nopții strălucesc zorile. Neputînd să mă retrag *dincoace* de materie, prefer să o străbat și să mă regăsesc *dincolo*. Vis al antipozilor, a ultimei peninsule unde ajunge Smarrh atunci cînd a parcurs toate tărîmurile: după totul, e nimicul, adică locul conștiinței. Trebuie să realizez totalitatea doar pentru a nega și a accede la ceea ce ea ascunde.

Înțelegem acum mai bine unele aspecte ale acestei căutări frenetice și de ce, de pildă, ea se situează cel mai adesea într-un climat de distrugere, de cruzime. Această cufundare în plenitudine nu se realizează niciodată într-un spirit de bunăvoință, nici chiar cu o oarecare intenție de a mă bucura; sau dacă vreau să mă bucur e pentru a nimici obiectul bucuriei mele și pentru că nu pot să distrug fără ca mai întîi să posed. Dar nu e cîtuși de puțin vorba de a adormi în posesiune sau de a mă lăsa dus de lipsa de energie. Eroul frenetic străbate formele ca un clovn care ar sparge niște ecrane succesive;

el vrea mereu să caute ceea ce e în spatele lor și nimic nu-i provoacă o bucurie mai mare decât să vadă deschizându-se o falie în sinul lumii compacte, decât să simtă grație oboselii și oscilațiilor experienței strălucirea unui dincolo :

*Prin fisurile plăcerii, văd ca prin crăpătura unei uși perspective prelungite ale căror străluciri mă uluiesc, raze ale unui soare vag, a căror căldură mă înflăcărează...*¹

Dar pentru a deschide aceste perspective trebuie să faci ca plăcerea să explodeze, să o exasperezi și să o destinzi, să o faci atît de intensă încît echilibrul ei interior să fie zdruncinat din cauza aceasta. Singura șansă de a străbate formele va fi să le adopți mișcarea accelerîndu-le în același timp și înnebunindu-le, exagerîndu-ți adeziunea pentru a face să trosnească din interior învelișul și structura lor. A face ca plăcerea să devină nemăsurată pentru a distruge măsura lucrurilor. A fi excesiv. „Excesul, notează Flaubert, e o dovadă de idealitate : a te duce dincolo de ceea ce ai nevoie.“²

Căutarea aceasta frenetică este îndreptată spre un dincolo, și de aceea trebuie s-o considerăm o mișcare de transcendere. Și, cum căutarea acestui dincolo e o trăsătură esențială a naturii omenești, poate chiar trăsătura primordială, întrucît e vorba de stabilirea preminenței sale asupra lucrurilor, urmează că acea „cruzime prin senzualitate“, este, după cum afirmă Flaubert, „o nevoie a omului în plenitudinea facultăților sale“. Omul are nevoie de excese, dacă aceste excese trebuie să dea măsura lui. Arta, adaugă el, poate exploata această formă de cruzime, în timp ce „cruzimea de idei“ îi repugnă; într-adevăr, ea nu distruge obiectele și oamenii decît pentru a-i supune unui nou obiect : principiului sau cre-

¹ *Ispitirea Sfintului Anton*, 1849, p. 326.

² *Carnete, Note de călătorie*, II, p. 356.

dinței pozitive. În schimb, cealaltă se deschide spre un gol vertiginos :

Niciodată Robespierre nu va fi idealizat.

*Cu Marat, lucrurile merg mai ușor, pentru că în el pare să fi fost mai multă vehemență, mai mult instinct, mai mult patos. Nero a fost dintotdeauna poetic.*¹

Vehemență poetică, pentru că nu se oprește nicicând ca să-și contemple rezultatele și pentru că are nevoie mereu de noi victime. Dincolo de Roma incendiată, Nero întrezărește desigur o nouă Romă, pe care ar trebui s-o ardă la rîndul ei pentru a construi o a treia, apoi a o distruge, și asta la nesfîrșit. E poetic dacă e în stare să vadă, prin mijlocirea lucrurilor și să ghicească dincolo de ceea ce iubește sau simte, perspectiva trecătoare a ceea ce este. Erou excesiv, pe care cruzimea senzuală îl sustrage senzualității pentru a-l dedica „idealității“.

Din acel moment, frenezia poate apare ca o plasticitate într-o asemenea măsură dusă de mișcarea ei elastică încît nu mai ajunge să se oprească în nici o formă stabilă. Totul e distrus înainte chiar de a fi existat ; pasta e frămîntată cu o asemenea violență încît putem spera că-i vom înfrînge viscozitatea și că va sfîrși prin a se rupe între mîini. Sau, într-o mișcare inversă, eroul frenetic se lipește de ea, se înămolește în ea pentru a o împiedica să se „închege“ și să devină formă. În *Ispitirea Sfintului Anton*, luxura se etalează, se lăfăie : mă unesc cu celălalt zdrobindu-l, adică împiedicîndu-l să existe ; prăbușirea mea peste el îl silește și pe el să se prăbușească, îi transform trupul într-o masă obscenă. „Nu distrugem pasta“ spune Bachelard, dar o distrugem desul obligînd-o să rămînă pastă. Dacă mă scurg peste inform, îl silesc să rămînă el însuși. Însuși Bachelard subliniază legătura psihanalitică dintre un anume fel de a ne închipui pasta și înclinația spre insultă și cuvinte

¹ *Idem*, II, p. 367.

vulgare¹; cuvîntul vulgar se produce în gura noastră înainte de a se duce să se strivească de altcineva ca un bulgăre de noroi. E o bălăceală la distanță: astfel porcul insultă, calcă în picioare, se bălăcește; ar vrea ca lumea să se reducă la noroiul din băltoaca lui. Căci existența în noroi e mult mai aproape de distrugere decît existența solidă; și dacă plăcerea a ales să se lăfăie pe obiectul dorit, nu o face pentru a-l determina să existe mai mult grație mîngîierii sale, ci „pentru a te minca mai bine, copilul meu“.

Pretîndu-ne cu prea mare complezență naturii, sau mai degrabă atribuind acesteia o falsă complezență, ajungem așadar să-i nimicim formele și să-i denaturăm legile: aceasta e marea idee pe care Flaubert o scoate din opera lui Sade, pe care o citește și o recitește, „care-l obsedează“, afirmă frații Goncourt, „și la care revine ca la un mister și o turpitudine ce-l ademenește“. Într-adevăr, e cert că în Nero exista un mister, și anume unul al unei ființe prea naturale și care distruge natura pentru că a realizat-o prea bine. Flaubert sesizează clar naturalismul și optimismul lui Sade, dar i se pare comic ca o atare exaltare a naturii să ajungă să facă natura „imposibilă“, cum se exprimă el, să o „facă să dispară“.

*Dintre personajele vicioase pe care le cunosc, numai cele ale marchizului de Sade mă fac să rîd (și nu asta era intenția autorului, ba tocmai dimpotrivă). Dar, în cazul lui, crima ajunge să fie ceva ridicul. Căci natura e în asemenea măsură exaltată, atît de excesiv întinsă, încît devine imposibilă și dispare. Rămîi cu o concepție fantastică, dată drept omenească și aflată în opoziție cu umanitatea.*²

E limpede că pentru Flaubert, orice alunecare spre extremitate duce la o ruptură a omenescului. Și Flaubert mai căutase o astfel de forță de ruptură în fantastic; „în

¹ *La Terre et les Réveries de la Volonté*, p. 111.

² *Carnete, Note de călătorie*, II, p. 368.

el, scria Flaubert, sufletul face să plesnească limitele care zăgăzuiesc natura“. „Te arunci atunci în excesiv, în monstruos...“¹ Artistul ajungea în posesia unui mijloc de a nega natura multiplicînd forme lipsite de realitate; imposibilul îl elibera din real, și așa ne explicăm înclinația pe care a avut-o totdeauna Flaubert pentru șarlatani, pentru prestidigitatori, pentru cei care expun monștri la bilciuri și pentru „farsa cu oaia cu cinci picioare“ pe care a adus-o într-o zi în salonul lui Maxime du Camp rămas cu gura căscată. Monstrul, care la Hugo se naște dintr-o excesivă generozitate a materiei, îi servește lui Flaubert dimpotrivă să ridiculizeze forma normală. În „manifestările acestea neregulate ale vieții“, el recunoaște „expresiile multiple și treptate ale acelei arte necunoscute care zace în imobilitatea ei misterioasă în adîncul oceanelor, în profunzimile globului, în focarele de lumină, schimbînd creațiile succesive și perpetuînd Ființa“. Semn al plasticității fără de sfîrșit a posibilului, monstrul atacă fixitatea realului. Prin simpla ei existență, oaia cu cinci picioare neagă realitatea necesară a tuturor oilor cu patru picioare. Ca și Nero, „ideal“ a ajuns să fie ceea ce suprarealiștii vor numi un obiect distrugător.

Și totuși, la Sade, oile n-au decît patru picioare și tocmai aceasta le face infinit mai neliniștitoare: nimic antinatural și nici supranatural; aici domnește natura cu revelația tuturor posibilităților ei ignorate și dintr-o dată îngăduite. Dar prea mult posibil se varsă în imposibil și asistăm curînd la spectacolul ridicol al unei naturi care nu se poate exalta și nici satisface decît prin perpetua ei distrugere. Și răsturnînd datele problemei, Flaubert crede că pentru a o distruge i-ar fi poate de ajuns s-o exalte. În sensul acesta poate spune fraților Goncourt că Sade „reprezintă pentru el ultimul cuvînt al catolicismului“. „Mă explic: e vorba de spiritul de inchiziție, spiritul de tortură, spiritul Bisericii din Evul Mediu, *oroarea de natură*. Ați observat că în Sade nu

¹ Prima Educație sentimentală, p. 265.

există nici un animal, nici un arbore ?...“¹ Aici nu e un contrasens în privința atitudinii lui Sade, nici vreo contradicție cu textul precedent : plăcerea și oroarea de natură i se par pur și simplu atît de intim legate încît una o aduce după sine în mod fatal pe cealaltă. Și înțelegem atunci felul în care sadismul a servit lui Flaubert ca să facă să explodeze lucrurile *din interior* : el va voi, dinăuntru, să exagereze calitatea, să o realizeze într-un atare grad de puritate încît să devină aproape intolerabilă și, în cele din urmă să se verse în calitatea exact opusă. Marmora aceasta e albă, e prea albă, exclamă Flaubert entuziasmat, e „neagră ca abanosul“².

„Fascinația“ aceasta, pe care a resimțit-o în fața lui Sade, o putem regăsi în întreaga sa operă, dacă nu chiar și în viața însăși. De exemplu, *Salammbô* se scaldă într-o lumină purpurie, lumină de măcel și de exasperare, după cum el însuși ne-o spune. „Îi spintec pe oameni fără economie, vărs sînge, scriu într-un stil de canibal...“³ Și cartea aceea rău cunoscută, în care Flaubert își fabrica propria sa grădină a supliciilor, evocă în mod curios, prin monotonia reluărilor ei, ingeniozitatea și oroarea reîmprospătată cu care moartea e aplicată, distilată, pusă în scenă, atmosfera dementă a celor *120 de zile ale Sodomei*. „Bordeluri de bărbați și plachii de șerpi...“ E atît de evident vorba de transmutarea posibilului în imposibil încît atunci cînd Sainte-Beuve s-a înfricoșat și a vorbit de sadism, Flaubert s-a simțit direct atins. Și totuși, cincisprezece ani mai tîrziu, în *Legenda Sfîntului Iulian Ospitalierul*, regăsea într-o formă și mai evidentă vîna aceasta sadică ; în vînătorul acela care înaintează printre grămezile de cadavre, cititorul va recunoaște un posedat a cărui imagine îi e de acum înainte familiară. Căci dacă Sfîntul Iulian ajunge la sfîntenie după ce, simbol suprem, a călcat peste ape și i-a dus pe călători peste pîrîu și peste noroiul unei mlaștini, el și-a căutat mai

¹ Frații Goncourt, *Jurnal*, p. 239.

² *Idem*, II, p. 167.

³ *Correspondență*, IV, p. 337.

întîi împlinirea în distrugerea ființelor. El vrea să treacă prin animalitate pentru a se izbăvi de ea. Pe o cîmpie cenușie și fără de sfîrșit, acoperită de dune de nisip și de oseminte de morți, pe care am crede-o pictată de Tanguy îl vedem îndreptîndu-se greoi, ca toți eroii frenetici ai lui Flaubert, spre niște zări inexistente, spre capătul lumii.

Numai că nu există un capăt al lumii; în cele din urmă, Julien trebuie să se întoarcă la castelul său, unde din greșeală își omoară tatăl și mama. E un deznodămînt care marchează eșecul tentativei sadice; înainte de a fi putut ajunge la acest termen al lucrurilor, unde nu-i mai rămîne decît să distrugă, eroul sadic a ajuns să se distrugă pe sine.

Consecință ușor de prevăzut și care ține de caracterul contagios al violenței: frenezia aceasta pe care o îndrept împotriva lucrurilor nu o mai pot împiedica, de la un anumit nivel de exasperare, să se exercite și împotriva mea însumi. Psihologii au remarcat că sadismul se împletește de cele mai multe ori cu masochismul, și fără legătura aceasta ar fi greu de explicat vocația suferinței și a eșecului care pare a-i stăpîni pe majoritatea eroilor flaubertieni. De exemplu, Bouvard și Pécuchet se văd condamnați la un insucces atît de total și de constant, încît el apare aproape neverosimil, iar noi sîntem ispițiți să vedem în ei niște victime nu ale prostiei lor proprii și ale lipsei de metodă, ci ale unui creator care pare a nu le fi dat viață decît pentru a-i face să simtă în fiecare clipă neantul. Într-adevăr, Flaubert se încăpățînează să-i pedepsească, dar în același timp, și în măsura în care se identifică cu ei, el se încăpățînează să se pedepsească pe sine. Cum nu izbuteste cu totul să se detașeze de personajele sale și să înalțe în fața sa noțiunea unui *semen* independent, nimic surprinzător că vede cum se întorc împotriva sa loviturile pe care crede că le-a îndreptat asupra obiectelor și ființelor. Din acel moment, elanul lui distructiv se va arăta primejdios în-

deosebi pentru el. Hercule se simte astfel în pericol de a se fărîma dinăuntru.

Cu cît se adunau anii cu atît puterea mea sporea; îmi ucideam prietenii jucîndu-mă cu ei, rupeam scaunele cînd mă așezam pe ele, dărimam templele cînd pășeam pe sub porticele lor... Aveam în mine un elan continuu, ale cărui clocote puternice, ca ale vinului de toamnă care face să sară cepul putinelor, se revărsa peste virtutea mea și mă împingea înainte...

*Puterea mea mă înăbușe, singele mă stînjenește, sînt prea mare!*¹

Ceea ce așteaptă eroul frenetic la sfîrșitul căutării sale nu e nașterea vidului miraculos care se etalează în spatele opacităților sfărîmate, ci, mai simplu și mai banal, atacul de apoplexie. Și în fața pericolului, îl vedem abdicînd destul de repede, căutînd tămăduirea în destindere, lăsîndu-se în voia lincezelii și a tuturor facilităților unui univers lucid pe care frenezia pretinsese totuși că-l va depăși; „am nevoie de băi călduțe și să mi se dea de băut apă de la gheață, vreau să mă așed în sfîrșit pe perne, să dorm ziua, și să văd femei dansînd...” Hercule la picioarele Omfalei, primă încheiere posibilă a unei dialectici a freneziei.

Se întîmplă și mai rău, iată că somnolența aceasta căreia Hercule nu-i ceda decît în clipa în care-și sfîrșea muncile, îl va surprinde pe eroul frenetic chiar în timpul exercitării freneziei. Căci orice cruzime se lasă în cele din urmă domolită de automatismul gestului ei; în măsura în care toate obiectele îi sînt indiferente, în măsura în care pentru ea sînt doar obiecte *de distrus*, ea se detașează de ele și se absoarbe din ce în ce mai mult în gestul însuși al propriei distrugerii. Ființa se repliază atunci în sine însăși; simte cum se rup toate legăturile trupești pe care le țesuse viața în jurul ei pentru a o uni cu un peisaj, cu un moment sau cu o atmosferă,

¹ *Ispitirea Sfintului Anton*, 1849, p. 466.

pentru a o situa în lume. Executorul își continuă misiunea într-o abstracție din ce în ce mai mare, în afară de timp și de spațiu, într-un univers fără chip :

*Dar Julien nu ostenea să ucidă, ba trăgînd cu arbaleta, ba scoțînd sabia din teacă, ba lovînd cu cuțitul și nu se gîdea la nimic, nu păstra nici o amintire. Era la vînătoare, într-o țară oarecare, nu se știe de cînd, prin simplul fapt că exista, împlinindu-se în același timp cu ușurința cu care trăiești un lucru în vis.*¹

Oroarea a egalizat peisajul ; a sfîrșit prin a distruge ideea însăși de peisaj, indiferent cum ar fi el ; cruzimea devine propriul ei coșmar, și eroul crud nu se mai deosebește de somnambul.

Cînd ucigașul se trezește se uită stupefiat la măcelul pe care l-a comis, ca și cum altcineva ar fi fost autorul ; „Sfîntul Julien se rezemă de un copac : contempla cu privirea uimită enormitatea masacrului, nepricepînd cum de putuse face așa ceva“. Căci măcelul se află în față, nu în urma sa. Dacă s-ar fi trezit sub o nouă lumină ar fi putut uita desigur oroarea aceasta, sau cel puțin ar fi putut-o considera un episod necesar și depășit al împlinirii proprii. Dar Julien se întoarce la ceea ce nu încetase o clipă de a fi, se întoarce la punctul său de pornire, iar masacrul îi apare atunci absurd și inutil. Vede în frenezie ceea ce aceasta a fost întotdeauna : o cursă pe care lucrurile o întind spiritului pentru a și-l supune mai bine. Căci lucrurile nu au sfîrșit ; materia e o mare infinită. Dar tocmai iluzia unui dincolo face ca spiritul să se arunce în ea. Frenezia exploatează deci toate forțele care ar permite rezistența în fața alunecării spre dorință, pentru a incita abandonarea în dorință. Frenezia e doar un miraj primejdios.

Datorită faptului că frenezia se blochează asupra sa însăși și renunță la mișcarea îndreptată spre dincolo,

¹ Trei povestiri, p. 9.

păstrându-și în același timp forța interioară de sfirtecare, ajungem la ceea ce Flaubert numește *bravadă*. Nu cunoaște elogiu mai frumos decît: „ceva vitejesc“, ceva „executat cu brio“. A fi viteaz înseamnă a fi violent și în același timp imobil, a exista în tensiunea unui eretism care se refuză oricărei ușurări, oricărei reveniri la starea lichidă ca și a oricărei deschideri spre lumea de dincolo: bravada e o frenezie lipsită de transcendență. De ea se corelează gustul pe care l-a avut totdeauna Flaubert pentru forma brutal accentuată, pentru atitudinea stridentă și pentru toate aspectele cu puțință ale acelui priapism literar ai cărui slujitori celebri fuseseră înainte de el Hugo și Rabelais. E vorba atunci să întrețină în pastă o ebuliție constantă care s-o împiedice să se surpe în ea însăși, și să o facă să se umfle în afară, să suscite în inform o forță permanentă de indignare: „Numai indignarea mă susține, mărturisește Flaubert, pentru mine indignarea e acul pe care-l au în fund păpușile și care le face să stea în picioare. Cînd n-o să mai fiu indignat, am să cad lat... Și, adaugă frații Goncourt, Flaubert desenează cu un gest silueta unei paiețe căzute jos“¹. Corespondența lui dezvăluie într-adevăr o mulțime de exemple de gîndire care nu ajunge să se descopere decît în izbucnirile — și care nu trebuie confundate cu exploziile — frenetice ale expresiei: indignarea nu-și face obiectul *bucăți*, dimpotrivă, ea îl face să existe, îndreptîndu-l spre un în afară.

Totdeauna ne indignăm *împotriva* unui lucru sau a unei ființe; nimeni nu bravează pentru sine însuși, cel puțin dacă nu se consideră propriul său spectacol. Cu alte cuvinte, dacă frenezia se explică printr-o nevoie de transcendență, bravada e o atitudine pentru un altul. Ea exasperează eul pentru a-l induce pe celălalt în eroare în privința adevăratei slăbiciuni. Formă de exhibiționism pe care plasticitatea mea o alege ca vestmint pentru a înșela mai bine, bravada e în concluzie o acțiune de intimidare îndreptată împotriva plasticității presupuse

¹ Frații Goncourt, *Jurnal*, V, p. 75.

a altuia ; insolența mea ar vrea să-l facă să-și înțeleagă mai bine propria lașitate. Ea provoacă, fără a suscita, ca frenezia, dorința de a distruge, ci dimpotrivă aduce după sine moliciunea : foarte aproape prin aceasta de dorința sexuală care, după cum am văzut, e o tensiune și în același timp o prăbușire a ființei. În spatele acestei provocări, ghicim posibilități infinite de fuziune senzuală, precum și prezența unei plasticități mereu gata de a vă primi în ea. Iată de ce, în toată radioasa strălucire a bravadei sale, Rosanette e cu adevărat femeia plămădită din același aluat ca și Frédéric : „întreaga ei persoană avea ceva insolent, beat și înecat, care pe Frédéric îl exaspera și totuși îi isca în suflet dorinți nebune”¹. Insolenta e o promisiune de beție, de înecare, iar bravada e doar o formă încremenită de nerușinare.

Din moment ce străbaterea masei senzuale și cufundarea într-un vid care s-ar situa dincolo de ea, s-au dovedit imposibile, va trebui să încerc să descopăr sau să creez în ea acel hiatus, acel început de interval care să-mi îngăduie să-mi recapăt respirația și să-mi vin în fire. Ambiția nu mă mai îndeamnă în acest caz să fărîm totalitatea formelor, ci doar să le desprind una de alta, pentru a mă putea desprinde eu însumi de ele. Distingind în acestea tot ceea ce amestecase mișcarea plăcerii mele, voi încerca să sfișii țesătura omogenității lor. În indistinția originară voi alege să desprind unele senzații distincte pe care atenția mea le va amănunți și pe care ea se va sprijini ; voi trece apoi de la una la alta fără a întârzia prea mult la nici una dintre ele ; pe scurt, voi fi ca un om care ca să nu se înămolească într-o mlaștină, ar sări cu piciorul pe micile pietre plate care se află la suprafață și care, deși s-ar scufunda dacă m-aș sprijini mai mult timp pe ele, pot totuși să mă susțină dacă mă mulțumesc numai să le ating în treacăt prin mișcarea neîntreruptă a țopăitului meu. Va fi vorba să

¹ *Educația sentimentală*, p. 243.

zbor la suprafața lucrurilor, să sar într-o parte, de la unul la altul, pentru a evita să cad în ele sau împreună cu ele; e un zbor care n-ar putea deveni posibil decît dacă unele pietricele n-ar fi pătruns deja în mlaștină, dacă monocromia satisfacției inițiale n-ar fi explodat, nu s-ar fi disociat într-o serie de senzații sclipitoare.

Dansul acesta al conștiinței din senzație în senzație și, mai precis, acest perpetuu du-te-vino de la o senzație la altă senzație dată nu e într-adevăr decît sclipirea. Ea stabilește între cei doi poli ficiși un curent alternativ, creează un „cîmp“, un spațiu liber. Face să existe suprafața întinzînd asupra acesteia o circulație infinit de rapidă de contraste și de reflexe. Aruncîndu-și privirea de la culoare la culoare, îi interzice să adere la vreuna dintre ele; întreaga formă verticală de atracție a densității materiale este, în acest caz, înfrîntă de acel du-te-vino orizontal al privirii.

În același timp cu Flaubert, pictorii impresioniști, emancipîndu-se și ei de pasta continuă, disociau senzația globală într-o multitudine de mici senzații pure și constante: în loc să rămînă paralizată de fascinația omogenului și continuului, privirea începea să alerge de la o pată la alta pentru a reconstrui în cele din urmă, grație propriei sale acțiuni, forma și structura acestor lucruri despre care i se oferea doar o indicație. Tabloul impresionist eliberează pe cel care-l privește de tirania peisajului, îngăduindu-i totodată să retrăiască și să posede acel peisaj în deplină libertate recreatoare. Libertate care ar fi fost imposibilă fără volatilizarea prealabilă a materiei și în golurile acestea săpate între fiecare pată luminoasă sau, procedeu întrebuintat mai obișnuit, fără separația calitativă pe care o sugerează contrastul culorilor. Fiecare păticeică de natură trimițînd la păticeică vecină, universul impresionist trăia într-un soi de pîlpîire imobilă, în suspensie. Inconsistența aceasta care i-a fost de atîtea ori reproșată trebuie socotită cucerirea sa cea mai prețioasă, semnul că pictorul a izbutit să aereze materia; sclipirea străpunge într-adevăr într-un anume fel opacitatea lucrurilor, el e o transparență orizontală.

Astfel se explică atâtea peisaje flaubertiene în care ochiul aleargă de la un reflex la altul, se lovește de un detaliu, saltă peste o sclipire, se oprește asupra unei particularități necuviincioase, dar refuză să vadă lucrurile de sus sau de la distanță. Astfel înțelegem mai bine gustul pe care l-a avut totdeauna Flaubert pentru toate formele sensibile sau morale ale împeștrităurii. Stofa *gușă de porumbel* la care ținea atât de mult încît și-a îmbrăcat în ea pe toate marile lui eroine, Emma, Marie, Salammbô, Irodiada, și pe care joacă o întreagă gamă de reflexe de moar, poate fi socotită simbolică pentru această tendință profundă. Atunci cînd, de exemplu, se duce în Orient, o face tot pentru a regăsi acolo palpitația contrastelor : „Întilnești în Orient baloturi de pînză splendide, existențe de culoarea gușei de porumbel care sclipesc privirii, foarte variate ca zdrențe și broderii, pline de murdării, de rupturi și de galoane...”¹ Varietate bogată în învățăminte morale, căci zdreanța neagă broderia, rupturile descalifică galoanele. Determinînd conștiința să treacă de la un obiect la altul, sclipirea pune natura în contradicție cu ea însăși, o face să contribuie la propria ei distrugere. Prin urmare, e o forță de distrugere : acolo unde modulația creează forma printr-o eșalonare a tentelor, sclipirea minează culoarea și forma, sugerează vidul. Numai că Flaubert caută să descopere grație ei tocmai vidul : în spatele diferitelor manifestări strălucitoare ale existenței de culoarea gușei de porumbel sau mai degrabă în intervalele create de contrastul acestora, el vede „în adînc, mereu, acea veche miselie imposibil de schimbat și de zdruncinat, acolo e temelia”². Sclipirea dezvăluie așadar neantul lucrurilor și impostura aparentei lor plenitudini ; sub strălucirea mișcării lor contradictorii, atît materia cît și sentimentele se erodează, începem să bănuim nimicul. Și care, prin aceasta, e vecin cu ironia ; în ambele cazuri e vorba de a distruge seriosul senzației și atracția originară care ne face să

¹ *Correspondență*, II, p. 253.

² *Idem*, *ibidem*.

aderăm la ea : „Tot iritându-și sensibilitatea prin imaginație, el căuta ca spiritul său să anuleze efectele acesteia și ca seriosul senzației să dispară rapid, ca și ea”¹. Dar e de ajuns să opunem aici senzația ei înșiși pentru ca seriosul ei să dispară ; lucrurile se anulează fără să trebuiască să intervin eu. Și, de fapt, existența de culoarea gușei de porumbel îl amuză pe Flaubert fără a-l seduce ; pentru el această existență e mai mult un spectacol decît o ispită. El știe bine că orice strălucire a vechiturilor le maschează doar și le revelează nulitatea.

Înțelegem atunci cît de grav au greșit toți criticii care i-au reproșat lui Flaubert *vidul* din romanele sale exotice, *Salammbô* și *Irodiada*. În Orient totul *trebuie* să sune a gol. El e un vast bazar pe un fond de neant. Acolo rase, civilizații, tradiții vin în contact în mod incoerent și dușmănos ; fiecare dintre ele arde de dorința ca sclipirea ei cea mai personală să ajungă în conflict cu strălucirea vecinei sale ; totul se află în contact, dar fără a se amesteca și, în cele din urmă, se prăbușește într-o cacofonie barbară. Astfel, armata mercenarilor reprezintă o imagine desăvîrșită a eterogenității pure ; ea sclipește din toată varietatea ei de fațete, dar sclipirea aceasta constituie inconsistența ei, și în final, blocul compact al cetățenilor din Cartagina o va înfrînge, pentru că a știut să se strecoare prin găurile ei, să folosească divergențele și lipsa de unitate care-i constituia totuși splendoarea. Și mai caracteristice sînt cele 50 de pagini ale *Irodiadei* în care Flaubert se amuză să facă să zăngăne unele împotriva altora diferite accente evreiești și romane, zeii, prejudecățile, tradițiile obscure. E un mozaic rasial și social prodigios, a cărui bogăție a fost apreciată chiar și de Renan. În atmosfera de excitație a marelui ospăț dat de Irodiada, fiecare își urlă revendicarea lui personală ; toți se insultă fără a se înțelege între ei, și de altfel, nu încearcă să se facă înțeles nici un interpret, e triumful vociferării pure. Spectacol magnific și în același timp rizibil, enormă arlechinadă din care nu rămîne în

¹ Prima Educație sentimentală, p. 242.

cele din urmă decît o zăpăceală dezgustătoare. întorcîndu-se de la Cartagina, Flaubert declară că „parea ar fi scăpat dintr-un bal mascat care a durat două luni“¹.

Și balul acesta provoacă amețea. „Am capul greu...” adaugă Flaubert. Teritoriu al neantului și al aspectelor pestrițe, Orientul este și pămîntul opiului, opiul său cel mai puternic fiind poate cel al aspectelor pestrițe și al neantului :

*Oamenii se ostenesc să vină să vadă ruinele și arborii, dar între ruină și arbore întâlnești cu totul altceva, și din toate peisajele și ticăloșiile astea în sufletul tău rezultă... o seninătate visătoare care-și plimbă privirea fără a se atașa de nimic... Plin de apusuri de soare, de freamătul undelor și al frunzișurilor și de miresme, de păduri și de turme, cu amintirea tuturor chipurilor omeleşti în toate felurile și strîmbăturile care există, sufletul, recules în sine însuși, zimbește tăcut în timp ce-și face digestia, ca o baiaderă toropită de opiu.*²

Multiplicitate, contrast, haos de imagini, tot plimbîndu-se prin freamătul și scînteierea formelor, conștiința se lasă dusă în această plimbare însăși; adoarme în propria-i mișcare.

Aceasta e acea „amețea provocată de peisaj“ de care vorbește atît de des Flaubert și care se aseamănă puțin cu tulburarea pe care o poate resimți spectatorul novice în fața cutărui sau cutărui tablou impresionist; tot făcînd ca privirea să sclipească, vibrația sfîrșește prin a o osteni. Forme și culori se vor ciocni între ele, se vor amesteca, vor descumpăni. Astfel, Félicité, eroina din *Un suflet simplu*, cînd e dusă pentru prima oară la niște prieteni la tîrgul din Colleville, e „zăpăcită, stupefiată de gălăgia lăutarilor, de lămpile atîrnate în copaci, de aspectul pestriț al costumelor, de dantele, de crucile de aur, de mulțimea asta de lume care țopăie în același timp“³. Prea multe lucruri diferite îi asaltează în ace-

¹ Carnete, *Note de călătorie*, II, p. 347.

² *Correspondență*, II, p. 290.

³ *Un suflet simplu*, p. 7.

lași timp sensibilitatea obișnuită cu ritmurile lente ale pământului. Dar aici nu e cîtuși de puțin un simplu fenomen de lipsă de obișnuință; și sensibilitățile cele mai rafinate sînt expuse lui. Astfel, Frédéric, pe bulevardul Champs-Élysées, ocupat să privească „scările de oțel, strunele de argint, bilele de aramă (care) aruncau ici și colo puncte luminoase între pantalonii scurți“, simte cum își pierde încetul cu încetul cunoștința: „Se simțea pierdut ca într-o lume depărtată“. În altă parte, aflindu-se cu Rosanette în fața unor „figuri care se succedau cu viteza unor umbre chinezești“, simte „un soi de năucire“. Iar gușa de porumbel morală produce efecte toropitoare foarte analoage. După ce au asistat la jefuirea palatului Tuilerii de către insurgenți în februarie 1848, Frédéric și Hussonet se retrag „copleșiți“ în grădina Tuileriilor „pentru a respira mai în largul lor“, „s-au așezat pe o bancă și timp de cîteva minute au stat cu pleoapele închise, atît de zăpăciți, încît nu aveau puterea de a scoate o vorbă“. Copleșiți de spectacolul sărăcimii care călca luxul în picioare, amețiți de îmbinarea prea violentă de contraste pe care agitația interioară o realizează cu forța sub privirile lor.

Dar lumea în care se afirmă cel mai bine prestigiile și pericolele existenței de tip gușe de porumbel rămîne, evident, lumea balului. La Alhambra sau la Rosanette, ca într-un tablou de Monet sau de Renoir, balul strălucește în spirală; la strălucirea aspectului pestriț adăugîndu-se forța înecătoare a rotirii: la Rosanette, orice detaliu ajunge să dispară în jocul contrastelor și în vemența mișcărilor: „totul se agita într-un soi de pulbere luminoasă“. Frédéric încearcă să se regăsească, „clipește din ochi pentru a vedea mai bine“, dar în zadar. Totul redevine pulbere, iar conștiința cade din nou în indistinția inițială din care sclipirea voise să-l scoată; juxtapunerea prea rapidă a celor mai strălucitoare culori reface aici cenușiul originar; astfel, numeroase tablouri impresioniste evocă doar o lume pe care am crede-o spălăcită, lipsită de luciu. În cazul lor, o diviziune excesivă a făcut să se reconstituie omogenul.

În cele din urmă, sîntem siliți așadar să recunoaștem în existența de tip gușă de porumbel una din formele cele mai subtile pe care le poate lua ispita senzuală : pulberea aceasta luminoasă face sufletele să se descumpănească tot atît de cert ca și strălucirea unui trup de femeie sau atracția materială a unui obiect frumos. Dealtminteri, de cele mai adeseori, ea întovărășește și orchestrează celelalte ispite ; în timp ce se lasă dus în amețeala dansului, Frédéric „inspiră mirosurile molatice ale femeilor care circulau ca un imens sărut revărsat“. Curînd va țîșni șampania, îi va împrósca pe convivi, va duce toate bețiile la paroxism. Și cînd Frédéric se prezintă la doamna Dambreuse, care-i va deveni curînd amantă, Flaubert va pune la contribuție toate nuanțele posibile de strălucire pentru a evoca un climat de toropire senzuală :

*... Și scînteierile albe ale diamantelor care tremurau în jerbe, în părul femeilor, petele luminoase ale pietrelor etalate pe decolteuri, precum și strălucirea dulce a perlelor întovărășind fețele, se amestecau în reverberația inelelor de aur, în dantele, în pudră, în pene, în roșul aprins al gurilor mici, în sideful dinților. Plafonul rotunjit ca o cupolă dădea budoarului forma unui paner, și un curent de aer parfumat se strecura sub bătaia evantaielor.*¹

Totul palpită și se reflectă, chiar și „murmurul vocilor feminine“ care „semăna cu sporovăiala păsărilor“. Totul invită să te lași pradă dorinței.

E o înfrîngere ușor de prevăzut ; sclipirea ne induse în eroare în ceea ce privește adevărata ei forță, departe de a crea vidul, dimpotrivă, ea îl pretinde, ca o condiție prealabilă. Fără o idee primă asupra neantului nu există o intuiție a aspectului pestrîț : Orientul i-a oferit lui Flaubert doar ilustrarea unui nihilism născut sub cu totul alte ceruri. Și neantul acesta nu e decît

¹ *Educația sentimentală*, p. 229.

o conștiință deja eliberată care l-a putut introduce în lucruri. Așadar, scripirea nu există, ea nu subzistă fără a mă toropi, decît dacă mă refuz în profunzime celor două elemente între care ea se desfășoară. E un joc al detașării mele care se petrece în întregime în jurul intervalului. Acest fapt îl observăm limpede într-un text din *Educația sentimentală* care descrie purtarea ciudată a lui Frédéric față de cele două amante ale sale :

*Repetă uneia jurămîntul pe care tocmai îl făcuse celeilalte, le trimitea două buchete asemănătoare, le scria în același timp, apoi făcea comparații între ele ; în gînd avea totdeauna prezentă o a treia. Imposibilitatea de a o avea dădea o justificare perfidiilor sale, care-i sporeau plăcerea introducînd în ea alternanța...*¹

O alternanță care ar părea absurdă dacă Frédéric ar fi iubit cu adevărat pe vreuna din ele, sau eventual dacă le-ar fi iubit pe amîndouă ; acea „a treia mereu prezentă în gîndul său“, iubită înaintea celorlalte și mai mult decît ele, îi dă libertatea să zboare în voie de la una la alta. Ea e ca intervalul adevărat în care se poate mișca infidelitatea sa. Dar nu comparația și nici înfruntarea celor două amante actuale nu-i readuc în suflet amintirea „vechii dragoste“. Dimpotrivă, această amintire, face posibil, asemenea unui vid mereu prezent, jocul alternanței. Cum de s-a creat acest vid ? Iată ce ne va spune *Educația sentimentală*.

Educația sentimentală a lui Frédéric Moreau constă doar în acceptarea adevărului că îi e cu neputință să o aibă pe singura femeie pe care e în stare s-o iubească. Într-adevăr, între el și ea se întinde o distanță în mod cert magnetizată de dorință, dar mereu menținută printr-o tainică interdicție. Ba ea se refuză, ba el se îndepărtează ; sau, atunci cînd crezi că în sfîrșit se vor uni, întîmplarea intervine, de două ori, pentru a-i despărți. Menținerea acestui interval nu se datorează totuși unei

¹ *Educația sentimentală*, p. 557.

lipse de forță a atracției reciproce ; între ei, ispita rămîne mereu prezentă ; doamna Durry a arătat chiar, într-o serie de frumoase analize, felul în care în primele schițe ale cărții, Marie trebuia să devină amanta lui Frédéric și că doar la capătul unui lung efort de a se smulge din dubla facilități, senzuală și realistă, Flaubert i-a despărțit pe cei doi îndrăgostiți și a descoperit ideea centrală a unei iubiri neîmplinite : „schița aceasta n-o idealizează (pe Marie Arnoux) decît încetul cu încetul și parcă reținînd-o mereu pe pragul a ceea ce va deveni. Romanul o va schimba pentru totdeauna în ceea ce e ; ea va fi descoperită grație eforturilor tenace ale lui Flaubert de a ajunge la adevărul personajelor sale...”¹ Adevăr care se edifică și la care romancierul nu ajunge decît printr-o muncă grea asupra sa însuși. Adevăr care conține și o morală : trebuie să rezisti ispitei proprii tale dorinți.

De aceea, *Educația sentimentală* este în primul rînd romanul absenței, al unei realități care se eschivează și al cărui erou sfîrșește prin a accepta că realitatea trebuie totdeauna să-i scape. Pe cît era Emma Bovary de „prezentă”, pe atît de îndepărtată rămîne Marie Arnoux. Frédéric își petrece viața „nădăjduind-o” și așteptînd-o, căutînd-o, încercînd să o reîntîlnească prin mijlocirea obiectelor sau a personajelor care joacă pentru ei rolul de intermediari, de interpuși. Urmărirea aceasta devine uneori halucinantă ; astfel se întîmplă în episodul cînd, la întoarcerea la Paris, îl caută din cafenea în cafenea pe cetățeanul Regimbart pentru a-i cere noua adresă a familiei Arnoux ; sălile acelea anonime și goale, în care așteaptă la nesfîrșit și unde pare a se lungi întreaga absurditate a vieții sale, sînt pentru noi parcă imaginea tuturor eșecurilor succesive prin care trebuie să treacă această căutare. Căci dacă ajunge prin a-l descoperi pe Regimbart, nîciodată nu va ajunge la Marie Arnoux. Nimeni, nici măcar cititorul, nu poate să-și

¹ Flaubert et ses Projets inédits, p. 199.

dea seama direct în ce constă esența ei. O auzim mișcându-se în dosul unui perete despărțitor, îi privim profilul de după o draperie, dar nu putem avea decât ecoul ei sau umbra. Paravane, evantalii, abajururi, casa ei e plină de obiecte care se interpun. În timp ce în casa Mareșalei, scara dă direct în camera de toaletă, iar la doamna Dambreuse salonul dă direct în buduar, în timp ce la amândouă politețea duce în modul cel mai firesc, exceptînd unele deosebiri de *tempo*, la familiaritatea carnală, în cazul doamnei Arnoux totul se ascunde în dosul pereților despărțitori și al vălurilor. Uși se închid, perdele cad, vedem strecurîndu-se un capăt de fustă, simțim urma unui parfum; totul se închide și se retrage în penumbra în care ei îi place să-și ascundă fața. S-ar zice că apără o taină. Și caseta veșnic închisă care trece de la ea la Rosanette, și pe care ulterior vrea s-o cumpere doamna Dambreuse la licitație, figurează în mod admirabil această parte interzisă, comoara aceea care nu-i e îngăduit nimănui s-o contemple la lumina zilei. A deschide această casetă ar echivala din acea clipă cu un viol, cu o profanare, și acesta e cu adevărat motivul pentru care doamna Dambreuse vrea să și-o procure și în același timp motivul pentru care Frédéric rupe legătura cu ea. El nu poate fi de acord cu distrugerea, fie și simbolică, a acestui vid pe care s-a întemeiat întreaga lui viață.

Dar vidul e în sine exact contrariul unui reazem, puoarea refuză orice fel de priză. Ar trebui deci ca mișcarea dorinței să se lovească de o realitate solidă care, arătîndu-i zădărnicia elanului său, îi oferă totuși un sprijin provizoriu; va fi veșmîntul și într-un mod mai general, invelișul material al femeii iubite.

Se știe că Flaubert s-a delectat întreaga lui viață să noteze detaliile unui costum, strălucirea sau pipăitul unei stofe; veșmîntul îi provoacă o voluptate cu totul deosebită. Dar plăcerea aceasta își schimbă cu totul natura după orientarea dorinței care o precede. În cazurile cele mai obișnuite, cele în care dorința nu urmărește decît să intre în contact cu obiectul ei, veșmîntul îi apare ca

suprafața în care foarte curînd are să se piardă ; el face aproape parte din timpul a cărui promisiune o constituie : gulerul de catifea al paltonului lui Léon vestește Emmei catifeaua vie a gîtului acestuia. Curînd, senzualitatea va înceta să mai facă distincția între haină și trupul pe care haina îl investimîntă. Eroul din nuvela *Noiembrie*, de exemplu, face ca rochia de saten a amantei sale să-i pîrîie între degete „cu un zgomot de scînteii” : „uneori, după ce simțisem catifelarea stofei, simțeam moliciunea caldă a brațului ei gol. Veșmîntul ei părea să țină de ea însăși. Exala seducția celei mai fermecătoare goliciuni.”¹ Veșmîntul se dizolvă în trupul a cărui ultimă exalare e el ; rolul lui nu e de a-l cuprinde, de a-i da formă sau demnitate.

În cazul unei dorinți care se refuză oricărei satisfacții, veșmîntul îndeplinește o funcție exact inversă : protejînd ceea ce ne interzicem să atingem, devine deopotrivă un obstacol și o indicație. „Nu și-o putea închipui altminteri decît îmbrăcată, într-asemena măsură pu-doarea sa părea firească și-i îndepărta sexul într-o umbră tainică...”² Întrucît veșmîntul ajunge să fie un fel de ușoară atingere a acestei umbre sacre, fetișismul vestimentar apare ca una din consecințele cele mai naturale ale iubirii interzise ; doamna Arnoux care-i refuză lui Frédéric totul în ceea ce privește persoana sa proprie, îi dă o mînușă, la o săptămînă după ce i-a dat o batistă : în *Doamna Bovary*, Léon îi ia și el Emmei o batistă. Totul se petrece ca și cum dorința ar încerca să se mulțumească colecționînd semne a ceea ce îi este interzis să dobîndească. Tot lăsîndu-se absorbit de proiectul său, el se reculege în contemplarea stofelor, care sînt un fel de învelis solid prin care carnea anonimă va deveni un corp individual. Căci veșmîntul dă masei carnale o suprafață, o formă. Flaubert afirmă că o *idealizează* :

Teorie a mînușei : mînușa idealizează mîna privînd-o de culoare, așa cum face pudra cu obrazul. O face inexpr-

¹ *Noiembrie*, p. 206.

² *Educația sentimentală*, p. 99.

sivă, dar tipică. Numai forma e păstrată, dar mai accentuată. Culoarea aceasta factice se armonizează cu mîneca hainei, și fără a da ideea unei alte naturi (căci desenul este păstrat) introduce ceva nou în ceea ce e cunoscut și asemuiește în felul acesta mîna acoperită de mîna unei statui. Și totuși lucrul acesta antinatural are mișcare... Nimic mai tulburător decît o mînă înmănușată.¹

Mănușa oprește expresia, atracția directă, umflarea reciprocă a dorinței; ea protejează de greața erotică aruncînd peste plasticitatea semnului vîlul unei suprafețe neutre. Ea vrea să scape de moliciunea anonimatului prin rigiditatea tipicului. Dar forma aceasta tipică păstrează o forță de expresie cu atît mai periculoasă cu cît a devenit mai indirectă; sub mănușă presimțim ceva care nu e nici duritatea moartă a marmorei nici moliciunea vie a cărnii. Această „altă natură“, jumătate piatră, jumătate femeie, rămîne neînsuflețită de o viață misterioasă care o face infinit de tulburătoare; e ca și cum forma ascundea în ea un principiu tainic care i-ar dirija mișcările. Alunecarea dorinței spre materie sau spre carne va fi deci înlocuită cu o atitudine foarte diferită, cu o iritație pe loc, cu un soi de exaltare oprită, cu un sentiment de *curiozitate* față de formă. Totdeauna aș vrea să văd ce e în spate:

Chiar și casa ei nu era ca toate casele, i se părea un veșmînt imobil care-î ascundea existența; și raza de lumină care ieșea seara prin crăpătura unui oblon, îi provoca ceva din acea iritație pe care ți-o dă în tăcere pupila unui ochi prin tăietura unei măști negre...²

Privire aruncată printr-o mască, mișcarea unei mănuși e totuna: „Masca se mișcă grație ochilor“. Și tocmai mișcarea aceasta, această viață a formei, principiul acesta care o face să existe ca o ființă unică și diferită de oricare alta, vrea să o posede curiozitatea. Astfel, pentru

¹ Note de călătorie, II, p. 363.

² Doamna Bovary, ed. Pommier, p. 275.

Frédéric „dorința posesiunii fizice dispărea sub o dorință mai profundă, într-o curiozitate dureroasă, fără hotar“. Curiozitate fără hotar, pentru că toate informațiile care trebuiau să o satisfacă îi apăreau ca tot atâtea semne negative incitându-l să le depășească, să se îndrepte spre punctul central care dă neconținut înapoi : „Ce nume purta, unde locuia, care-i era viața, trecutul ? Dorea să cunoască mobilele camerei ei, toate rochiile pe care le purtase, oamenii pe care-i cunoștea.“¹ Dar atunci când va fi cunoscut toate amănuntele intimității ei, acestea nu vor fi făcut decît să-i revele pudoarea sa, adică absența ei. În ele, Marie se indică, dar nu o putem defini în felul în care de exemplu ne putem apropia de un personaj balzacian și-l putem poseda din afară, prin explorarea diferitelor sale învelișuri. Marie Arnoux se mulează în lucruri tocmai prin absență.

Dar e de ajuns ca acest gol să devină un tipar, iar acest tipar să se ofere curiozității mele investit cu un sens ascuns, și totul se schimbă în atitudinea mea față de interval și în structura însăși a acestuia. Între dorință și obiectul ei, intervalul nu mai interpune acum o distanță negativă, echivalentă cu o simplă interdicție, ci desfășoară o profunzime pozitivă, organizată, gata să primească mișcarea aprehensivă a pasiunii. Toate obiectele se dispun aici în jurul unui ax orientat ; ființa aceea care se sustrage a dat tuturor lucrurilor un sens, care e însuși sensul fugii sale. Pentru că de acum înainte nu mai contează decît urmărirea unui secret a cărui formă indicatoare a devenit universul întreg, lucrurile nu vor mai avea vreo valoare în sine, ci vor valora prin relație, în măsura în care fiecare dintre ele se va referi la această direcție esențială. Dacă mă dedic doar plăcerii, mă voi rătăci în dezordinea lucrurilor, dar dacă mă consacru urmării unei singure ființe, fiecare amănunt mă îndreaptă spre scopul meu. Așa se gîndea Frédéric în atelierul lui Pellerin :

¹ *Educația sentimentală*, p. 7.

Ochii săi se uitau la pereții scorojiți, la bibelourile de pe etajeră, alunecau de-a lungul torsurilor lor... și, ca un călător pierdut în mijlocul unei păduri și pe care toate drumurile îl readuc în același loc, regăsea necontenit în adâncul fiecărei idei amintirea doamnei Arnoux.¹

Prin toate lucrurile, ca în filigran, se schițează mereu același profil. Totul devine transparent, lumea se dispune în perspectivă, se înclină la chemarea unei convergențe irezistibile :

*Toate străzile duceau la casa ei, trăsurile stăteau în piețe doar pentru a-l duce acolo mai repede. Parisul se raporta la persoana ei și marele oraș fremăta cu toate glasurile sale ca o imensă orchestră în jurul acestei case.*²

Grație doamnei Arnoux, toate sunetele din univers și-au găsit diapazonul. Odinioară discordante, pentru că erau ascultate prea de aproape, vocile se ordonează într-o armonie desăvârșită de îndată ce ne dăm înapoi. „E ca și cum te-ar arunca adormit exact în mijlocul unei simfonii de Beethoven, în momentul când alămurile îți sparg urechile, când contrabașii mormăie și viorile suspină. Amănuntul te cuprinde și te emoționează și cu cât te stăpânește mai mult cu atât surprinzi mai puțin ansamblul ; apoi, încetul cu încetul, totul se armonizează și se așază de la sine urmînd toate exigențele perspectivei.”³ E de ajuns să te trezești, adică să te deschizi înțelegerii unei realități situate dincolo de senzația imediată, pentru ca în dezordinea originară să se ivească un început de armonie. Detașarea, sau mai degrabă atașarea de alt lucru, va fi prefăcut zgomotul în muzică.

Și el însuși transformă, în mod asemănător, succesiunea tuturor clipelor trăite într-o durată coerentă. Căci, într-un anume sens, lui Frédéric nu i se întîmplă nimica ; viața lui se pierde în trecerea insignifiantului, în

¹ *Educația sentimentală*, p. 78.

² *Idem*, p. 98.

³ *Corespondența*, II, p. 148.

dezordinea cîtorva plăceri mărunte și derizorii. Defect al liniei drepte, recunoaște el însuși la sfîrșitul romanului. Dar toate evenimentele mărunte, în care existența sa pare a se dispersa, mărturisesc, fiecare la locul și la timpul său, preeminența momentului prim și cu adevărat original în care Frédéric a întîlnit-o pe doamna Arnoux și în raport cu care a trăit toate episoadele ulterioare ale vieții sale. Din clipa aceea, nu mai e cu puțință nici un progres, pentru că ființa a ajuns să afle dintr-o dată adevărul ei propriu. Dar timpul nu îndeplinește numai funcția de a păstra în el amintirea acestei revelații ; scurgerea timpului servește să facă, pe zi ce trece, acest adevăr mai intim și mai profund, să-l facă și mai adevărat grație fidelității lui Frédéric de a-l recunoaște și a-l voi ca atare. El nu mai poate, nu mai dorește măcar să adere la prezentul său, nici să se proiecteze spre un viitor : în inima fiecărei plăceri sau a fiecărei ambiții, el regăsește aceeași văduvie, datorată persistenței unui trecut a cărui absență are mai multă realitate decît prezența lor. Cîrînd, el nu mai resimte decît pentru a resimți acest vid ; în raport cu el destinul i se ordonează, capătă formă. Prezent, viitor se mulează pe acest gol mereu trecut. Ființa trăiește în el în cultul orizonturilor retrospective.

Într-adevăr, orizontul lor dă acum un sens peisajelor și vieților. Un sens eluziv din moment ce orizontul fuge, dar grație aprehensiunii pe care o avem despre el, ajungem să posedăm, mai deplin decît atunci cînd ele se ofereau în dezordinea lor inițială, toate momentele și obiectele pe care trebuie să le străbatem pentru a ajunge la el. „Tot ceea ce era frumos, scînteierea stelelor, unele arii muzicale, alura unei fraze, un contur, îl făcea dintr-o dată și pe nesimțite să se gîndească la ea.“ Marie Arnoux se situează dincolo de toate senzațiile acestea ferice, dar ea rămîne totuși în ele, parcă la limita frumuseții lor. Ele constituie metafora ei. Și ființa se deplasează din acea clipă într-un univers cu totul alegoric, ale cărui elemente se referă în totalitatea lor la un unic sens, care le conferă în schimb valoarea lor :

Pentru el (*Charles Bovary*) celelalte femei ocupau în clipa de față mai mult loc în lume. Distanțate ici și colo pe planuri secundare deosebite, ele se refereau toate la domnișoara Rouault prin legături de figură, de atitudine, sau de îmbrăcăminte... Făceau ca dorința lui avîntată să revină la punctul de plecare. Erau ca niște scări pe care visarea lui cobora pînă la ea, cu ochii închiși.¹

Detașarea a ajuns așadar să redea în bloc, în forma unui ansamblu armonios, etajat după panta proprie a fericirii, posesiunea tuturor bunurilor a căror plăcere le refuzase în parte. Ele sînt restituite delectării, dotate totuși cu dimensiunea suplimentară pe care le-o conferă relația lor continuă cu esențialul. Charles devine atent la farmecul tuturor femeilor, grație iubirii sale pentru Emma, iar Frédéric iubește Parisul prin intermediul Mariei. Universul devine complicele său : „Trotuarul larg, coborînd, îi ușura mersul, poarta se mișca aproape singură, iar strîngerea mîinii, netedă la pipăit, avea moliciunea și parcă inteligența unei mîini cuprinsă în a sa”². Lucrurile se înclină în conformitate cu dorința pe care o avem față de ele ; ele se lasă pătrunse de inteligență și simpatie ; sînt niște prieteni aproape umani.

În ciuda acestor simpatii, nimic mai vertiginos decît antrenarea într-o perspectivă pierdută ; plecat în urmărirea lui Regimbart, Frédéric e apucat de o indispoziție destul de asemănătoare cu aceea pe care o încercăm în timpul coșmarurilor, cînd ne simțim căzînd la nesfîrșit într-un abis fără fund. Frédéric cunoaște boala provocată de absență, nefericirea unei dorințe căreia nu-i răspunde nimic din afară. Dimpotrivă, totul se restabilește dacă mișcării sale spre punctul de fugă îi răspunde, pornind din acel punct, o mișcare în sens invers care urcă înapoi panta perspectivei și-l anunță că apelul său a fost auzit. Atunci pare că spre el ceva se scurge, un fluid despre care nu s-ar putea spune dacă e spiritual sau ma-

¹ *Doamna Bovary*, ed. Pommier, p. 164.

² *Educația sentimentală*, p. 54.

terial ; femeia iubită pare a iradia. Efect fizic al fericii, Frédéric nu mai ajunge la Marie, dar trăiește în atmosfera ei. El se scaldă cu totul în radiația tandreții femeii : „ceva din ea continuă să circule în jurul lui ; mîngîierile prezenței ei durau încă...”¹ Prezența ei mîngîie fără ca Frédéric să aibă măcar nevoia de a o atinge, spațiul a devenit mediul de comunicare grație căruia se stabilește un misterios contact de la distanță. Și îl vedem pe Flaubert multiplicînd metaforele, vapori, fum, parfum, transpirație, exalare, pentru a încerca să traducă fenomenul incomprehensibil în virtutea căruia o ființă absentă poate să devină pentru noi, din adîncul absenței sale, într-un anume fel, prezentă. De exemplu, Léon care-și face studiile de drept la Paris, simte încă iradierea Emmei ; departe, ca un soare apunînd la orizont, ea nu l-a părăsit totuși și vine să-i încălzească existența :

*I se părea că figura acestei femei trimitea de departe asupra existenței sale actuale o reverberație, ca acele apusuri de soare care își lungesc, la nivelul solului, pînă la dumneavoastră, undulările lor luminoase, pline de măreție și de melancolie...*²

Admirabilă metaforă care marchează caracterul atenuat, pislos, al acestui contact și în același timp, transfigurarea pe care o aduce celor mai mediocre existențe ; razele se lungesc la nivelul solului, măresc cele mai mici detalii ale peisajului, totul se subțiază și se glorifică în „alungirea de perspectivă pe care amintirea o dă obiectelor”³.

Căci această reverberație străbate tot atît de bine și un interval temporal. Emma aparține trecutului lui Léon, și anume din adîncul acestui trecut ajunge pînă la el emanația ei. Fără îndoială că acesta este sensul faimoșilor „vapori de aur”, al haloului sacru care continuă să

¹ *Educația sentimentală*, p. 269.

² *Doamna Bovary*, ed. Pommier, p. 478.

³ *Idem*, p. 142.

plutească, în memoria lui Flaubert, în jurul fantomelor sale cele mai dragi. Grație lor, trecutul îi „întinde brațele”¹. Și vaporii aceștia pot tot atît de bine să provină dintr-un trecut care nu-i mai aparține propriu-zis; uneori putem intra în comunicare cu veacurile cele mai depărtate grație transiterii vreunui parfum istoric. Cînd Frédéric se plimbă cu Rosanette prin castelul de la Fontainebleau, i se pare că întregul secol al lui Francisc I se ridică pentru el încetul cu încetul din adîncul acestor mari ziduri goale, și că viața aceea moartă mai are puterea de a trimite pînă la el ecoul a ceea ce a fost. Frédéric începe să se gîndească la Diana de Poitiers, așa cum s-ar putea gîndi în aceeași clipă la doamna Arnoux aflată departe: „Toate simbolurile acestea îi confirmă gloria și din ea dăinuie ceva, o voce nădăslușită, o strălucire care se prelungește”. Prezență îndepărtată, suficientă însă ca să-l facă să fie cuprins de o „concupiscentă retrospectivă și inexprimabilă”. În momentul acela se simte bîntuit aproape materialmente de fantomele acestea: „Se gîndea la toate personajele care bîntuiseră zidurile acelea... Se simțea înconjurat, îmbrîncit de morții aceștia agitați.”² În timp ca și în spațiu, nu e așadar interzis să surprinzi „o strălucire prelungită” a ființelor de care te puteai crede cît mai iremediabil separat; „această exalare a veacurilor, toropitoare și funebră ca parfumul unei mumii”, nu e decît forma în care se exală ființele inaccesibile. Pe vremuri înghețat ca un geam, intervalul se însuflețește grație ei cu un rest de căldură; și dacă eroul carnal, avid de un contact mai arzător, găsește „că nu te poți încălzi cu stelele”³, el e liber să se lanseze în ciclul final al poftelor; cel care a ajuns la capătul educației sale sentimentale a învățat să se mulțumească cu lipsa aceasta de interes îndepărtată, în care recunoaște semnul, oferta unei pudori.

¹ *Correspondență*, VI, p. 426.

² *Educația sentimentală*, pp. 461—463.

³ *Doamna Bovary*, *Schițe*, I, p. 462.

Dimpotrivă, impudoarea vrea imediatul ; se lansează în contactul direct cu lucrurile și nu are deci puterea de a construi o perspectivă, nici de a exala o atmosferă. Atunci cînd Frédéric, „pentru a-și abate dorința“, o întreabă pe Rosanette dacă n-ar fi vrut să fie Diana de Poitiers, el trebuie foarte curînd să accepte evidența : nu poți să înlocuiești o absență printr-o prezență, și unica virtute a Rosanettei este tocmai faptul de a fi în întregime și în mod imediat prezență, impermeabilă la orice nostalgie. În raport cu pudoarea doamnei Arnoux, pe ea o însărcinează Flaubert să întrupeze plenitudinea impudică a naturii și a cărnii. În jurul ei totul se îngroașă, devine mai virtos, chiar și peisajele. Cînd se plimbă cu Frédéric prin pădurea de la Fontainebleau, copacii se umflă de o mișcare viguroasă de abundență. În toate sensurile, totul se etalează și se adună :

*Cerul de un albastru tandru, rotunjit ca un dom, se sprijinea în zare pe dantelura pădurilor...*¹

Cer tandru, dar lipsit de transparență și care, datorită propriei sale greutate, se încovoie încet asupra zărilor. Totul se sprijină pe tot : nici un hiat între diversele elemente ale peisajului, nici o spărtură spre o depărtare care fuge și a cărei perspectivă m-ar putea face să mă desprind de senzația mea actuală. Nici o chemare a văzduhului :

*... micile poteci curbe, pierzîndu-se în frunze, te ispiteau să le urmezi ; în aceeași clipă, calul se întorcea, au luat-o înapoi, cufundîndu-se în noroi.*²

Întoarcere care a potolit dintr-o dată orice început de dorință : drumul n-a avut nici măcar răgazul să-i invite la plimbare și aceasta s-a înfundat, drumul a fost barat. Senzația fericită aderă la lucruri, circulă de la unul la

¹ *Educația sentimentală*, p. 469.

² *Idem*, p. 465.

altul, strecurându-se în omogenitatea lor. Pentru ea, obiectul depărtat nu se situează în domeniul inaccesibilului, la el se ajunge printr-o serie de tranziții insensibile :

*Atunci enorme valuri verzi se desfășurau în reliefuri inegale pînă la suprafața văilor sau crupa altor coline ieșea în afară, dominînd șesurile blonde, care sfîrșeau prin a se pierde într-o paloare nehotărită.*¹

Printr-un efect analog, unul dintre cele mai frumoase pasaje „carnale“ din prima versiune a *Doamnei Bovary* ne arată colinele depărtate, estompate într-o ceață care „se îndesea din ce în ce mai mult și sfîrșea prin a se confunda cu soliditatea pămînturilor“²; ceața și paloarea aceasta, grație succesiunii unduioase a tuturor intermediarelor care duc neconținut către ele, rămînînd la îndemînă, îndepărtate, dar imediate. Despre Rosanette, ca și despre Emma în clipele de fericire, este așadar drept să se spună că „întrucît toate planurile orizontului ei se apropiaseră astfel, ea își pipăia visele cu palmele mîinilor“.

Dar deîndată ce apare Marie Arnoux, cu „ochii ei mari ca niște ferestruici de pivniță și goi ca și acestea“³, de care își bate joc în mod vădit Rosanette, peisajele capătă o nouă dimensiune. Căci dacă frumusețea Rosanettei „nu era poate decît reflexul lucrurilor din jur“⁴, efectul de contagiune al forfotei lor, frumusețea doamnei Arnoux se corelează dimpotrivă cu ceea ce pornește de la ea și se propagă asupra lucrurilor : ea e o sursă de lumină, un principiu de ordine. Prezența ei e de ajuns pentru a orienta și mări peisajele :

¹ *Educația sentimentală*, p. 466.

² *Doamna Bovary*, Ed. Pommier, p. 356.

³ *Educația sentimentală*, p. 589.

⁴ *Idem*, p. 469.

*Universul se lărgea dintr-o dată ; ea era punctul lumină în care convergea ansamblul lucrurilor.*¹

Frédéric are revelația primă a acestei forțe de transfigurare aflindu-se pe vaporul care-l duce de la Paris la Nogent. După cîte părăsise pînă atunci, totul trenase, toropit în mișcarea orizontală a navei ; peisajul fusese strivit de verticalitatea apăsătoare a soarelui, „soarele săgeta perpendicular“ ; paravane de frunzișuri opreau în orice clipă fuga privirii, închideau peisajul, „La fiecare meandru a riului, regăseai aceeași cortină de plopî palizi“. Totul părea coagulat, suspendat în nemișcare : „Cîmpia era deșartă“. Pe cer se zăreau norișori albi nemișcați și plictiseala risipită în mod vag părea să moleșească mersul vaporului și să facă și mai insignifiant aspectul călătorilor.“ Lume închisă și omogenă, fără fisură, în care mișcarea nu poate fi resimțită decît ca o desfășurare monotonă ; „cele două maluri fugeau ca două panglici care se desfășoară“.

Dar iată că odată cu apariția doamnei Arnoux, plictiseala se risipește brusc, peisajul se deschide în lături, vertical, în adîncime, și invită, în toate direcțiile, la plecare în depărtări :

La dreapta se întindea o cîmpie, la stînga o pășune se întîlnea domol cu o colină pe care se vedeau vii, nuci, o moară inecată de verdeață și, dincolo de ea, poteci alcătuiind zigzaguri pe stînga albă care atingeau marginea cerului. Ce fericire să urci alături...²

Greutatea soarelui, coagularea cerului, desfășurarea malurilor, toate forțele acestea ostile expansiunii personale se văd acum depășite de către mișcarea delicioasă de cucerire care înaintează din formă în formă și se îndreaptă încetul cu încetul spre un orizont eliberat. A dispărut ondulația domoală care trecînd de la o colină la

¹ *Educația sentimentală*, p. 12.

² *Idem*, p. 10.

alta, sfirșea prin a anula depărtarea în pădurea de la Fontainebleau. Ochiul se delectează sărind din reper în reper, apoi urmărind potecile acestea sinuoase care ajung la un dincolo : cerul nu se mai așază pe zare ca o cupolă ; mișcarea s-a inversat și acum pământul întreg se îndreaptă spre cer. Simpla prezență a doamnei Arnoux a eliberat lucrurile de înăbușirea în care le cufundase coagularea și marea lor abundentă : avem impresia că ajungem în sfârșit la liziera unei păduri, în acea clipă în care totul se ordonează în funcție de un mare vid presimțit.

Să facem un pas mai înainte : privirea să îndrăznească a se duce pînă la capătul zării, să se urce pe mica potecă sinuoasă și să continue să se urce și după ce poteca se oprește, atunci eroul lui Flaubert se va afla din nou pe punctul de a păși în vidul însuși ; e un miracol pe care îl realizează cu adevărat absorția sa în fericire. Fantasticul cu totul special al *Educației sentimentale* se leagă de aceste momente de detașare supranaturală în care ființele, eliberate de orice grijă terestră, scăpate de orice greutate, încep să plutească în libertate la nivelul aerian al reveriei lor sau al speranței. Și atunci nu beția zborului îi stăpînește ; ci doar liniștea unui om care se plimbă și ale cărui picioare ar fi încetat să mai atingă pământul. Fenomen de fericită înălțare în care toate gesturile devin miraculos de ușoare, de o ușurință care te face să te gîndești la aceea a somnambulilor :

*Frédéric se duse de la circiumă la familia Arnoux ca și cum ar fi fost purtat de o adiere caldă și cu ușurința extraordinară pe care o încercăm în vis.*¹

Tot astfel, atunci cînd Emma urcă scările teatrului din Rouen unde se va cînta *Lucia din Lamermoor*, treptele i se par „largi și joase“, și ea „ajunge pînă sus fără să i se fi părut că a făcut vreo mișcare, ca în visele în care

¹ *Educația sentimentală*, p. 155.

ți se pare că, *umflat pe dinăuntru*, ajungi să zbori în aer¹. Dilatarea lăuntrică a fericirii a provocat o volatilizare a lucrurilor, lumea devine ireală și îndepărtată :

*Din cauza lespezilor alunecătoare, s-au clătinat o clipă ; lui Frédéric i se părea că amîndoi erau legănați de vînt, în mijlocul norilor.*²

Viață suspendată, nebuloasă, ruptă de orice contact cu ceea ce e inferior : viață pe jumătate visată. Invazia, mai pe urmă negarea realității prin vis, iată tema ciudatului roman *Spirala*, din care Flaubert nu a lăsat decît schema și care trebuia să aducă în scenă un ins la care „orele în care percepea clar dispăreau și se topeau într-un somnambulism permanent. Un vis lung și perpetuu învăluie în final întreaga existență”³. Proiect inspirat lui Flaubert de lectura lui De Quincey⁴, după cum bine s-a remarcat. Dar același climat de irealitate somnambulică și aeriană se regăsește în anumite momente de excepție din *Educația sentimentală* în care, după fericita expresie a unui critic, „avem impresia unei vieți mai intense și în același timp mai șovăielnice și mai efemere decît viața reală”⁵ ; o viață lipsită de impuritate, lăsată spațiilor imaginare, transpusă pe planul a ceea ce Flaubert numește *Idealul*.

Căci, în cele din urmă, acesta a fost cu adevărat scopul educației sentimentale ; a fost vorba să mențină sau să creeze în plenitudinea lucrurilor și a ființelor, sau pe deasupra acesteia, vidul care constituie dimensiunea ei ideală. Frédéric Moreau și Marie Arnoux n-au ajuns la el decît menținînd între ei mitul unei mari pasiuni interzise ; mit de origină literară, pe care se străduiesc să-l trăiască pe un plan literar. Ea seamănă cu „eroinele cărților romantice” și atunci cînd el îi mărturisește dra-

¹ *Doamna Bovary*, Ed. Pommier, p. 467.

² *Educația sentimentală*, p. 96.

³ E. Fischer, *Études sur Flaubert*. Inédit, p. 124.

⁴ Dimoff, „Revue d'Histoire littéraire”.

⁵ Demorest, *Op. cit.*, p. 531.

gostea, folosește cuvintele unui tânăr erou romantic: „mi se pare că erai prezentă atunci cînd citeam pasaje de dragoste în cărți“. Toată legătura lor se scaldă așadar în literatură și tocmai grație respectului lor față de toate poncifele literare și în primul rînd față de ponciful central al purității în iubire, în cele din urmă legătura aceasta se realizează. Ceea ce e ireal în ea provine tocmai din irealitatea inspirației ei. Și Emma Bovary refuza realul, dar ea era prea profund atrasă de el pentru a trăi în pură gratuitate în lumea imaginației sale. Atunci, încerca să facă să coexiste reveria romanescă cu satisfacția carnală, stricîndu-le cel mai ades pe una prin cealaltă, și pierzînd în cele din urmă pe toate planurile. În loc ca Marie și Frédéric să rămînă pînă la capăt credincioși literaturii, ei sînt modelul unui bovarysm adevărat. Or tocmai fidelitatea aceasta față de un ideal de falsitate, de care Flaubert își bate joc pretutindeni în alte cazuri, sfîrșește prin a da realitate acestui ideal și a face ca pentru ei lumea iluziei fericite să acopere încetul cu încetul și să transfigureze lumea banalității de fiecare zi. În definitiv tocmai pentru că au crezut în literatură, adică în ireal, Marie și Frédéric au devenit eroi de roman; autentici prin obstinția lor de a menține neautenticul, vii și minunat de reali în măsura în care, asemeni creatorului lor, au reușit să refuze viața.

III

*Am eșuat. Oricît aș mai retușa lucrarea asta, ea va fi totdeauna defectuoasă; lipsesc prea multe lucruri, și totdeauna o carte e slabă tocmai prin absență.*¹

Flaubert vorbește aici de *Educația sentimentală* în versiunea din 1845, dar aceeași observație s-ar aplica și mai valabil celei de a doua versiuni a cărții. Într-ade-

¹ *Correspondența*, II, p. 343.

văr, ai impresia că acestei cărți, atât de densă, de bogată în experiență intimă, îi lipsește totuși ceva. Nu-i lipsește cituși de puțin prin omisiune, dimpotrivă, în mod foarte voit, întregul roman s-a construit în jurul ideii unei absențe dotată cu o putere creatoare, unui vid pozitiv. Dar oricât de valabilă ar rămîne aventura lui Frédéric și a Mariei Arnoux, refuzul lor reciproc îi situează într-un climat atât de scăldat în pudoare și în delicatețe, atât de rarefiat, încît anumite nevoi profunde ale ființei flaubertiene nu se mai pot satisface în el. Du Bos, pe care propria sa sensibilitate la frig îl făcea mai mult decît pe oricine sensibil la tonalitățile acestea voalate, a descris în termeni admirabili atmosfera de discreție în care ardoarea profundă nu se lasă nicicînd observată. Numai că Flaubert are nevoie de un contact mai brut cu ființele și cu lucrurile, o reușită întemeiată doar pe detașare n-ar fi în măsură să-l satisfacă integral. În masa lipsită de vlagă a existenței, educația sentimentală și-a săpat o ordine *prospectivă*; ar fi de văzut acum, dacă o educație mai completă, făcînd direct răspunzătoare această substanță însăși, n-ar ajunge să creeze în ea elementele unei structuri solide, ale unui nucleu dur pe care ființa să se poată mai apoi întemeia. De acum înainte nu va mai fi vorba să sape în fluiditatea originară un vid ordonator, ci să realizeze o oarecare densitate substanțială; acestea vor fi, după cîteva încercări nereușite, ambiția și reușita a ceea ce am putea numi educația artistică a lui Flaubert.

„Fațada de cărămidă era exact pe linia străzii“¹, între sosea și casă, nici o deschidere spre posibil. Lucrurile se sprijineau atât de direct unul de celălalt încît, ori în ce parte se îndreaptă, dorința se izbește de același bloc compact. Totul se încastrează în tot, ca în peisajul senzual, cu diferența esențială totuși că universul s-a pietrificat acum și în loc să absoarbă expansiunea personală, o respinge cu brutalitate. Așa e Emma la Tostes

¹ Doamna Bovary, p. 63.

și la Yonville, adăpostită în spatele ferestrei și pentru care romanele și diligența de Paris sînt singurele indicii ale existenței unei alte lumi. Așa sînt și Bouvard și Pécuchet, zăvorîți în experiențele lor sau înconjurați de ostilitatea satului lor. Lume în întregime dominată de un copleșitor sentiment de claustrofobie. La Croisset o veșnică lumină de crepuscul face cerul să coboare, astupă zările; existența se limitează, încremenește în plictis, și pe umerii încovoiați se lasă „toată greutatea pămîntului“. Flaubert găsește aici propriul său Defileu al Securii; ca și mercenarii asediați, el visează la evadări imposibile:

*Dintr-o dată fură invadați de halucinații, căutau în munte o ieșire pe unde să scape, și voiau să treacă prin ea...*¹

Dar în zidul lucrurilor, nici o poartă de ieșire. Jean Valjean, înconjurat și el într-o fundătură, izbutea grație prodigioasei sale agilități fizice, dublată de un optimism inveterat, să se cațere pe un perete aproape neted, apoi să sară peste zid și să regăsească spațiul liber. Dar greutatea proprie îl împiedică pe eroul flaubertian, să realizeze o atare gimnastică și dealtminteri își pierde orice speranță chiar înainte de a o fi încercat. Atunci, tot ceea ce îi mai rămîne de făcut e să se năpustească împotriva obstacolului, să se izbească de el și apoi să recadă sleit în sine însuși: asemeni cerbilor pe care Sfîntul Iulian îi surprinde în cursul unei vînători, „într-o vilcea în formă de cerc“ și care sub ploaia de săgeți „se năpusteau în spațiul închis, încercînd să scape“. Dar „malurile vilcelei erau prea înalte să le poată trece“². La Flaubert malurile sînt totdeauna prea înalte. Nu există nici o ieșire în afară. Prizonierul cade din nou în închisoarea sa.

Dar la Flaubert tema închisorii rămîne de o curioasă ambiguitate. Căci zidurile de care se lovește au fost

¹ *Salammbô*, p. 36.

² *Legenda Sfîntului Iulian Ospitalierul*. Trei povestiri, p. 92.

înălțate chiar de el însuși împrejurii său ; și chiar în clipa în care se izbește de ele, el n-ar vrea pentru nimic în lume să le dărime. Nici o adevărată încercare de evadare ; optimismul lui Hugo arată că e de ajuns să voiești în acest domeniu pentru a și reuși. Mai rău încă : abia eliberat, Flaubert începe să suspine după închisoarea sa rămasă departe. În timpul întregii sale călătorii în Orient, el visează la cei patru pereți de la Croisset.

Într-adevăr, împotriva risipirii, ce e mai bun decît un zid solid ? Pentru a opri inundația e de ajuns să ridici un dig ; în felul acesta, incinta închisorii va despărți de exterior toate ravagiile interioare ale existenței lichide. Nemaigăsind în fața sa nici o pantă prin care să se scurgă, apa curgătoare va reveni asupra ei însăși, se va domoli, va deveni lacul de liniște în care se va realiza poate posesiunea de sine. Orizontul se limitează, dar această limitare îngăduie ființei să se reîntoarcă spre sine însăși. Ceea ce pierde în lărgime, recîștigă în adîncime. „Cine se mulțumește sporește“ scrie Flaubert. Liniștea lui silită îl obligă să-și descopere adevăratele bogății. „Nimic nu dovedește mai bine caracterul mărginit al vieții noastre omenești decît deplasarea ; cu cît o scuturi, cu atît sună mai mult a gol...“¹ Dimpotrivă, imobilitatea și conștiința anumitor limite vor face ca viața să apară bogată și profundă, nelimitată, plină de toate posibilele :

*Viața mea mi se pare acum aranjată într-un mod ordonat. Are orizonturi mai puțin ample, îndeosebi vai ! Mai puțin variate, dar mai profunde, poate pentru că sînt mai restrînse. Iată în fața mea pe masă cărțile mele, ferestrele sînt deschise, totul e liniștit ; ploaia mai cade puțin pe frunziș, și luna trece prin spatele unui magnolier enorm, care se decupează în negru pe cerul de un albastru întunecat.*²

¹ Corespondență, III, p. 185.

² Idem, I, p. 185.

Cerc de pace, nici un „dincolo“ de formele acestea familiare, dar în ele însele, fiecare la locul ei, stîndu-i sigur la îndemînă, ele răspund din plin așteptării lui. Pe ele viața poate în sfîrșit să se sprijine. În ele depărtările se uită, căci restrîngerea progresivă a cadrului te face să te chircești și mai mult în tine însuși, să te izolezi într-o surditate față de lume, pe care Flaubert o consideră uneori condiția necesară a mîntuirii :

*Trei ani mai tîrziu, devenise surdă... Cercul mic al ideilor ei s-a restrîns și mai mult, iar bătaia clopotelor, mugetul vailor încetaseră de a mai exista. Toate ființele funcționau într-o liniște de fantome.*¹

Félicité nu e nicicînd mai aproape de sfințenie, nici de acea beatitudine la care o dedică întreaga ei viață, ba chiar și numele, decît în clipa în care oarbă, surdă, pe jumătate imbecilizată, ajunge să se reculeagă în adorația papagalului împăiat care încarnează pentru ea Duhul Sfînt. E acceptarea unei limite care dă în acest caz inimii pacea și simplitatea.

Flaubert va fi ispitit să se ducă să caute sugestia și modelul acestei limite în afara lui. Cum lui i se pare că fluiditatea sa nu poate să suscite în ea propriu-i remediul, se va întoarce la exterior, spre domeniul realităților preexistente, pentru a regăsi elementele unei discipline personale. Va încerca pe rînd toate tiparele în care plasticitatea sa i se va părea că ar putea să se fixeze, ca tot atîtea mijloace de a opri în el metamorfoza : în lipsă de ceva mai bun, el se va forma conformîndu-se.

Căci conformismul e o închisoare preventivă : te închide înainte de a greși, pentru a te împiedica să greșești. El își dobîndește întreaga eficiență precedînd o experiență pe care pretinde s-o informeze din afară, pe măsura desfășurării ei. Produs al tradiției, al educației sau al modei, în orice caz, a ceva anterior sau exterior vieții personale, conformismul își propune să zăgăzuiască

¹ O inimă simplă, p. 49.

inundația chiar înainte ca izvorul acesteia să înceapă să curgă. Așa se întâmplă că în Emma Bovary ideea de sentiment a precedat sentimentul, că în Bouvard și Pécuchet ideea de idee apare înainte de ideea însăși. „Eroii flaubertieni, scrie cu multă luciditate Paul Bourget, și-au plămădit o idee înainte de sentimentele pe care le încearcă. Gîndirea precede în cazul lor experiența în loc să i se supună... Ființa omenească, așa cum o observă și o dezvăluie Flaubert, se izolează de realitate printr-o funcționare arbitrară și personală a inteligenței sale... Neconținut el atribuie literaturii, în cea mai largă interpretare a termenului, adică lecturii sau cuvîntului, cauza primă a acestui dezechilibru. Emma și Frédéric au citit romane și poeme. Salammbô s-a umplut pînă peste cap cu legendele sfinte pe care i le recita Schahabarin... Flaubert a încarnat în acești eroi răul de care el însuși a suferit atît, răul de a fi cunoscut imaginea realității, imaginea sentimentelor și senzațiilor. Ceea ce-i torturează e gîndirea.”¹ Judecată care pune bine în valoare procesul, cu adevărat constant la Flaubert, al anticipării literare, dar care îi explică fals originea intențiilor. Gîndirea aceasta care precede experiența nu e cituși de puțin o gîndire personală care ar funcționa „arbitrar” într-o detașare solipsistă; dimpotrivă, e o gîndire pe jumătate conștientă, de multe ori neformulată, pe care ființa a căutat-o în afara ei, fără a participa la elaborarea ei cu nici un efort interior. O primește ca pe o influență în care *eu* aspiră la *noi*. Și dacă inspirația aceasta se dovedește la urmă nefastă, ființa a căutat-o totuși inițial pentru propriul ei bine; eul apare ca atare după ravagiile experienței, dar la început anticiparea abstractului față de concret urmărea doar să garanteze ființa împotriva revărsărilor temute ale realului. Literatura furniza în definitiv vieții sentimentale un număr oarecare de categorii *a priori* la care aceasta putea veni să ia formă, oarecum în felul în care filozofia lui Kant, categoriile de timp și de spațiu îngăduie fenomenelor să se constituie în experiență sensibilă. Dacă totul s-ar des-

¹ *Essais de Psychologie Contemporaine*, I, p. 217.

fășura normal, viața ar fi trebuit să vină treptat să umple pînă la limită propriile sale definiții, iar ființa, găsindu-se cufundată într-o experiență prevăzută, descrisă mai dinainte și trăită de mai multe ori în închipuire înainte de a fi trăită în realitate, ar fi simțit acolo sentimentul unei fericite confirmări. Sentimentul real s-ar calchia pe sentimentul primit.

După cum se știe, atari reușite nu sînt excluse; *Educația sentimentală* constituie un frumos exemplu de iluzie care nu e urmată de deziluzie, de realitate care se mulează pe imaginar. Credința într-un ideal prim, ajutată de hazardul împrejurărilor, a biruit în acest caz evidențele cele mai stridente ale vieții de toate zilele. Dar credința aceasta nu se poate păstra totdeauna intactă, și aceasta cu atît mai mult cît atitudinea lui Flaubert față de conformisme rămîne violent contradictorie. Le caută, dar le detestă, le atribuie eroilor săi, voind în același timp să se elibereze el însuși de ele și desigur pentru a se elibera mai bine de ele; pentru el conformismele sînt ca un fel de cămașă a lui Nesus despre care ne întrebăm dacă va putea să și-o scoată fără ca în același timp să se sfîșie și să se distrugă. Atunci acuză realitatea că îi înșeală așteptările, constată cu amărăciune distanța care separă sentimentul de „ideea” sa, senzația de „image” și în genere realitatea de expresia ei. Acuză cuvintele că l-au mințit, așadar asta să fie ceea ce oamenii numesc dragoste? se întreabă Emma Bovary. Asta e ceea ce oamenii numesc știință? se întreabă Bouvard și Pécuchet. Plasticitatea experienței a făcut să plesnească acele rame pe care am vrut să le lipim peste ea, și ne regăsim, în dezastru, în ceva imposibil de numit.

În acest fel, Emma se simte pierdută în momentul în care observă că faptul nu mai coincide cu noțiunea pe care și-a format-o ea despre acel fapt. Dar de această deziluzie de fapt nu ar trebui să se acuze decît pe ea însăși, căci Emma nu înțelege diferența decît pentru că odată s-a întrebat dacă există într-adevăr coincidență. Dacă ar fi jucat pînă la capăt jocul romanesc, ar fi trăit

iubirile ei ca pe niște adevărate iubiri livrești, dar Emma se îndoiește, se neliniștește, încearcă să dobândească certitudini cu privire la realitatea visului ei, și încearcă pentru aceasta să-l verifice în viață, asupra lucrurilor. Pe scurt, ea face experiențe, și experiențele acestea se termină prost, exact ca și acelea ale lui Bouvard și Péculchet, pentru că iluzia nu poate ieși din domeniul ei fără a se distruge. Don Quijote, erou favorit al lui Flaubert, nu se îndoiește o clipă că morile de vânt n-ar fi niște uriași adevărați : pentru ce să *verifice* ceea ce *știe* că e adevărat ? Exemplul lui Frédéric și al Mariei arată clar și el că numai credința e salvatoare. Într-adevăr, nu poți să poruncești plasticității să se scurgă în anumite tipare și în același timp să-i lași întreaga libertate pentru a vedea dacă va curge cu adevărat în ele. Pe scurt, într-o lume iluzorie sau literară, numai îndoiala singură e ucigătoare ; ar trebui poate să vedem în *Doamna Bovary* mult mai puțin procesul iluziei romanești și mai mult acela al unui romanesc incapabil de a-și susține pînă la capăt iluziile. E un proces al unui romantism în care douăzeci de ani de excese au distrus puterea de a crede în propriile sale ficțiuni, un proces al unei literaturi obligată să se recunoască a nu fi decît literatură.

Dacă trecem de la sentiment la „ideea primită“, vom descoperi în atitudinile lui Flaubert aceeași ambiguitate, același eșec : el detestă banalitatea, prostia, burghezul. Dar majoritatea timpului și-o petrece colecționînd stupiditățile, citatele idioate și grupîndu-le într-un dicționar care a fost poate opera lui preferată. Aceasta pentru că, exact ca și sentimentul romanesc, ideea primită îl prezerva împotriva fluctuației personale. *Dicționarul ideilor primite*, scrie el, va servi „să readucă publicul la tradiție, la ordine, la convenția generală. Prostia constă în a vroi să conchizi.“ Dar și ce odihnă să închizi în niște concluzii, fie ele și stupide, toate ezitățile unei gândiri veșnic neliniștite ! Locul comun e o idee întemnițată, prostia o gândire pietrificată, dar ce fericire să devii de granit, să te lipești de pildă de o piramidă :

Prostia e ceva de neclintit; nimeni nu o atacă fără a se zdrobi de ea. De la natură e de granit, dură și rezistentă. La Alexandria, un oarecare Thompson din Sunderland s-a apucat să-și scrie pe coloana lui Pompei numele cu litere mari de cinci picioare înălțime... E imposibil să mai privești coloana fără să vezi numele lui Thompson, și prin urmare fără să te gindești la Thompson. Cretinul ăsta s-a încorporat în monument și se perpetuează împreună cu el.¹

Cretinul e salvat, a trecut în veșnicie grație puterii pietrificante a prostiei sale. Aceasta e ispita drumului complet trasat, a psitacismului în maniera lui Homais, sau, și mai simplu, a copiei în care se absorb în cele din urmă Bouvard și Pécuchet. Se va spune că aceștia copiază ca să-și bată joc, dar și mai mult ca să se agate de ceea ce-și bat joc. Căci parodia e într-adevăr o formă de adeziune, o modalitate deturnată de a vroi prostia, adică pacea în imobilitate.

Nicăieri nu se observă mai bine aceasta decât în opțiunile politice care i-au fost reproșate atât de frecvent și de crud; și în acest caz, Flaubert încerca să se conformeze. Valului care creștea îi opunea structurile fixe ale unei ordini care nu putea fi decât ordinea burgheză. Voia să zăgăzuiască programul, apa aceasta care, după vorba lui Hugo, „crește noaptea” și iată de ce căuta să susțină, disprețuindu-le, formele cele mai lipsite de viață ale imobilismului politic și social; înăuntrul său, Flaubert era prea anarhic pentru a nu se voi cu ferocitate conservator. Dacă nu-i place revoluția e pentru că aceasta amenință să dizolve totul, la 1848 „monarhia se topea într-o disoluție rapidă, de la sine, fără să intervină ceva”². În Comună va vedea o maree teribilă care riscă să măture totul din calea ei; de unde teama, insultele, iar după ce dușmanul a fost înfrânt, lașitatea aceea provocatoare pe care, în *Educația sentimentală* din versiunea

¹ Corespondență, II, p. 243.

² *Educația sentimentală*, p. 410.

1869, o prefigura în mod curios atitudinea părintelui Roche față de insurgenții din iunie 1848. Negreșit, Flaubert a urit Comuna prin tradiție, interese, reflexe de clasă, dar nu e exclus să considerăm că a detestat-o mult mai mult pentru că a identificat în dezlănțuirile ei un echivalent figurativ al propriilor săi monștri. Va voi cu orice preț să oprească, să acopere oceanul; din teama față de viitor, de posibil, de toate formele încă inedite ale metamorfozei, el va dori să rămână într-un prezent coagulat.

E o promisiune dealtminteri derizorie de care își dă seama primul. Nici ideea, nici opinia, nici sentimentele primite nu pot conferi existenței forma sau soliditatea pe care Flaubert nădăjduise a le afla în ele. Granitul lor e un granit fals; privit de aproape, iată-l că devine apă mișcătoare :

*O, Franță, deși ești țara noastră, ești o țară tristă, să o recunoaștem. Mă simt înecat de valul prostiei care o acoperă, de inundația de cretinism sub care dispare. Și mă apucă groaza pe care o încercau contemporanii lui Noe, cînd vedeau că apele cresc neconținut...*¹

E o plingere de amator de prostii care se simte acum amenințat de marea crescîndă a ideilor primite, înăbușit de proliferarea termenilor de dicționar. Brutalitatea încetează de a mai fi zidul pe care se sprijină lipsa lui de vlagă, ea însăși devine o mare în care te afunzi; și cum nu are nici un fel de limite, nu-i găsești niciodată fundul. „Pentru mine, burghezul e ceva infinit...”² „Un neant fluid” spunea și Théophile Gautier. Aceasta a fost desigur semnificația „Băiatului”, figurație mitică a burghezului, proiecție ilimitată a unei realități mărginite, care pentru tînărul Flaubert și pentru prietenii săi sfîrșește prin a dobîndi o existență aproape personală. Personală, mult mai mult decît individuală, „pe prietenii

¹ *Correspondență*, IV, p. 212.

² *Idem*, I, p. 192.

lui, Flaubert ajungea să-i obsedeze, chiar să-i înnebunească...¹ Căci Băiatul conține totul, e *hénaurme*, ine-puizabil, e zeul prostiei, infinit ca toți zeii. Enormitate nească...¹ Căci Băiatul conține totul, e *hénaurme*, inehomme e legată și de faptul că personajul său se situează într-o banalitate cituși de puțin superlativă, ci cu adevărat transcendentă. Pe deasupra lui, plutește ceva oracular, ceva delfic, e purtătorul de cuvânt. Și iată de ce ajunge să provoace amețeală, de ce Flaubert se lasă halucinat de prostia lui, de toate prostiile; nu numai că prejudecata nu i-a împiedicat judecata, dar a creat o tentativă suplimentară în care toate prejudecățile sfîrșesc prin a se prăbuși.

*O creație întregă, nerevelată sie înseși, trăind asur-zit sub existența mea; eram un haos care dormea, cu mii de principii fecunde care nu știau cum să se manifesteze, nici ce să facă prin sine; își căutau forma și își așteptau tiparul.*²

Iată în ce termeni își descrie Flaubert, la douăzeci de ani, o angoasă care pe atunci putea apare ca un fenomen de adolescență, dar despre care se știe că avea să-l stăpînească pînă la moarte. Angloasă a posibilului nerealizat; ființa se simte prinsă într-o desime informă, care reclamă totuși din adîncul haosului său, apariția, salvarea unei forme. În imobilitatea molatică a plictiselii, circulă mii de principii de creație și doarme o putere de fecunditate care nu așteaptă decît un semn pentru a se manifesta la lumina zilei. Aceste ape inițiale sînt așadar mai puțin niște ape moarte și mai degrabă niște ape mamă. Toropeala lor nu e decît așteptarea unei revelații; și această revelație de sine, prilejul acesta de a realiza în act ceea ce conține ele potențial, numai arta singură le va putea oferi. Așadar, pentru Flaubert, creația artistică echivalează cu o creație de sine prin

¹ Frații Goncourt, *Jurnal*, I, p. 249.

² *Noiembrie*, p. 180.

sine ; fiecare frază, fiecare paragraf reușit îl scoate ceva mai mult din mlaștină, îl împinge spre existența solidă ale cărei perspective se aflau în viața sa imediată, dar a cărei putere de a o realiza în cele din urmă era rezervată numai efortului său.

Efort care, pentru a deveni rodnic trebuia așadar să ajungă pînă la profunzimile vieții. Virtuozitate, elocvență, brio, toate formele de ușurință literară se dovedesc în fața lui pe cît de nocive pe atît de inutile. Și totuși Flaubert nu rezistă cu totul chemării lor. De exemplu, el pretinde să „toarne adevărata natură a lucrurilor într-un tipar ciceronian”¹, să utilizeze cuvintele ca pe niște recipiente de adunat informul. „Plastica”, adică operația prin care statuia iese prin sine din pastă,

*devine din ce în ce mai imposibilă, datorită limbilor noastre circumscrise și precise și datorită ideilor noastre vagi, amestecate, imposibil de sesizat. Așadar, tot ceea ce putem face e să întindem cu abilitate cît mai tare corzile de la ghitară, de atîtea ori frecate, și să fim mai ales virtuozii, pentru că naivitatea a devenit în vremurile noastre o himeră.*²

A strînge cuvîntul în jurul ideii vagi sau, cum se exprimă în alt loc, a scoate „mortarul care se scurge printre pietre”, acesta e înțelesul faimosului corset al doamnei Bovary. Se ajunge atunci la un stil care exagerează acrobația verbală pentru a ascunde confuzia profundă. Stil strălucitor, făcut din ticuri verbale, din cadențe consacrate, care dă cititorului și trebuia să dea și autorului său satisfacții de suprafață, dar care nu ne îngăduie să intrăm în posesia nici unui adevăr interior.³ A de-

¹ *Correspondență*, V, p. 414.

² *Idem*, III, p. 264.

³ Pe acest stil îl condamnă el însuși în cazul lui Gautier (*Emaiuri și camee*) „E subțiat, căutat, toate sforicelele sînt puse în joc. Simți un creier care s-a îmbătat cu afrodisiace. E o erecțiune de proastă calitate, ca aceea a indivizilor dărîmați...” (*Correspondență*, III, p. 4). În cazul de față, duritatea e obținută artificial.

plinge, cum face aici Flaubert, distanța care separă ideea vagă de expresia precisă, precum și dificultatea de a le face să coincidă între ele, înseamnă a recunoaște înseși datele problemei literare și toată întinderea unui gol pe care progresiunea interioară a stilului își propune anume să-l umple. Dacă se mulțumește să camufleze acest gol aruncînd pe deasupra lui o pură rețea verbală, virtuozitatea nu mai e în fond decît un joc de lumini; pe planul ființei, al ființei care trebuie creată, care trebuie unită cu ea însăși, virtuozitatea nu e decît o modalitate elegantă de a eluda adevăratele probleme.

Pe de altă parte, e foarte adevărat că *naivitatea*, harul acesta prin care orice mișcare interioară își găsește numaidecît expresia desăvîrșită, îi fusese refuzat. „Îmi lipsește enorm, în primul rînd, *ineitatea*.“ Mereu va trebui să lupte pentru a deveni ceea ce e. Dar avea răbdare și curaj. Și, printr-o așteptare laborioasă, în care au colaborat în părți egale forța acumulatorie a vieții și puterile constructive ale spiritului, Flaubert a izbutit în cele din urmă să umple intervalul dureros care desparte ideea vagă de cuvîntul just, realitatea de expresia ei și care separă în același timp, dacă sîntem atenți, momentul prezent de toate momentele trecute, piscul conștiinței de masa experienței sale.

În primul rînd, ar fi zadarnic să pretindem să transformăm apa în stîncă, dacă apa n-ar conține deja în ea promisiunea de stîncă. „Stilul lui Flaubert, scrie Jean Prévost, e cea mai singulară fîntină petrifiantă a literaturii franceze...“¹ Dar apa fîntinilor petrifiante e doar piatră lichidă; va trebui așadar să o lăsăm, în mijlocul acestui lichid, să se regăsească și să se adune. Flaubert visează la un lac pe care imobilitatea sa l-ar preface în marmură, la o apă încremenită de somn.

Sînt asemeni străchinilor cu lapte; pentru ca să se poată prinde smîntînă, trebuie să le lași nemișcate...²

Sau ca o sedimentare, un mil care se depune încetul cu

¹ *Problèmes du roman*, p. 28.

² *Correspondență*, III, p. 347.

incetul pe fundul unui lac, ceea ce se petrece în pacea apelor suspendate. Sau, în sfârșit, metaforă și mai frecventă, e ca regularitatea picăturii care, ori de câte ori cade, depune la punctul de impact o infimă peliculă de piatră :

*Afecțiunile care se preling picătură după picătură din inima dumneavoastră sfârșesc prin a face acolo stalactite. E un lucru mai important decât marile torente care o duc cu ele. Iată adevărul, și pe el mă bazez.*¹

Un adevăr pe care te poți într-adevăr baza, pe care te poți sprijini ; prelingerea lucrurilor, departe de a le face să se rătăcească și să se dizolve, regroupează acum ființa în câteva puncte alese, picătura a devenit un vehicul al pietrei, un arhitect al existenței.

Întorcându-se spre trecutul propriu, ființa urmărește atunci cu o atenție pasionată travaliul acestei arhitecturi. „Am auzit în cariere valul invizibil care, în fiecare secol, înalță munții cu câteva degete...”² Valul solidificat pe care viața își găsește sprijin. „Individualitatea mea actuală e rezultatul individualităților mele dispărute.”³ Solidaritate resimțită nu urcînd înapoi lanțul unei succesiuni cauzale, ci încercînd în spatele său sprijinul unei densități crescînde a existenței care suportă toate oscilațiile prezentului. Trecutul e acumularea experiențelor. A te coborî în el, urmînd mișcarea derivată din memoria afectivă, înseamnă a străbate straturile de existență din ce în ce mai pietrificate, din ce în ce mai puțin penetrabile, pe măsură ce treci de la recent la vechi, apoi la istoric, la preistoric. Căci această scoborire nu cunoaște sfârșit, nici măcar pe acela al unei existențe omenești. Nu există fund și nici început al ființei. Flaubert își amintește în mod vag că a fost „luntraș pe Nil, leno la Roma în vremea războaielor punice, apoi

¹ *Correspondență*, II, p. 347.

² *Ispitirea Sfîntului Anton*, 1849, p. 345.

³ *Correspondență*, V, p. 148.

retor grec în Suburra... pirat și călugăr, saltimbanc și vizitiu... poate și împărat în Orient..."¹ Totul se pierde în noaptea timpurilor ; dar tocmai adîncimea acestei mări temporale îngăduie înotătorului să se mențină la suprafață și să se recunoască pe sine însuși în clipa de față.

Scriitura nu e decît această recunoaștere. A scrie înseamnă a te cufunda în aceste profunzimi, a descoperi în ele mișcarea aceea pietrificată, mîlul acela al existenței, apoi să urci împreună cu el la propria sa suprafață și să-l lași să se usuce într-o coajă care va constitui forma perfectă. Scriitura concentrează într-un singur punct și într-un singur moment toată soliditatea acumulată lent și risipită larg în totalitatea spațiului și timpului. Ea este deci asemeni unei inversiuni a mișcării firești a vieții : regroupînd în prezent și aici, în frază, tot ceea ce natura, instinctul și obișnuințele au acumulat ca existență în profunzimile îndepărtate ale vieții, ea e o reluare, o recuperare a ființei.

Ființa va trebui așadar în primul rînd să se „fixeze“, „să-și întărească înăuntru“² moliciunea ; ea va simți operîndu-se în ea un început de coagulare :

*Trebuie să mă aflu într-o completă imobilitate a existenței pentru a putea scrie. Gîndesc mai bine stînd culcat pe spate și cu ochii închiși. Și cu cît mă duc, cu atît se dezvoltă mai mult această infirmitate. Din ce în ce mai mult, ceva se îngroașă în mine, abia putînd să curgă.*³

Îngroșare dureroasă și pe care Flaubert o poate lua drept o neputință, dar fără ea, nu ar mai exista stil ci doar o strălucire facilă. „Perla e o boală a scoicii, iar stilul e, poate, scurgerea unei dureri și mai profunde.“ Scurgerea deja încremenită pe jumătate, păstoasă, orientată cu totul spre propria ei pietrificare.

¹ Corespondență, *ibidem*.

² *Idem*, II, p. 400.

³ *Ibidem*, p. 391.

Dar aceasta nu survine chiar imediat, și scriitorul rămîne un răstimp destul de lung să bijbiie în pasta sa. Tatonează, schițează forme care se scufundă, răscolește în toate sensurile substanța interioară :

Erau numai nuanțe și subtilități în care mă pierdeam eu însumi; și e greu de redat limpede în cuvinte ceea ce rămîne obscur în propria ta minte.

Am făcut schițe, am stricat, am bijbiit, am tatonat.¹ „Asta se întîmplă, comentează perfid Du Camp, pentru că ideile lui erau confuze și nu izbutea să și le clarifice decît prin execuție, asemeni acelor pictori atît de numeroși care, necunoscînd bine desenul, nu ajung la formă decît «trudind stîngaci» culoarea.”² Dar Flaubert protestează pe drept cuvînt și afirmă că execuția nu e precedată de concepție : forma autentică nu poate lua naștere decît dintr-o activitate creatoare a ființei. Nu știe încotro se îndreaptă, vrea să ajungă la desen, nu să plece de la el ; „conținutul“, culoarea sau pasta e cel care, prin faptul că e lucrat, va accede el însuși la formă, ca o smîntînă care devine unt :

Frișca aceasta nu e ușor de bătut...³

Cred că stilul e în general molîu, lipsit de vlagă, o smîntînă care n-a fost bătută destul.⁴

Imaginea familiară care luminează foarte bine dubla mișcare prin care materia se ridică încetul cu încetul spre formă. Căci pe de o parte, mina meșteșugarului care bate smîntîna, știința lui și fervoarea sînt răspunzătoare de această înălțare. Dar pe de altă parte, smîntîna însăși cerea să devină unt, iar cel care lucrează asupra ei, pîrînd că o supune aproape unei constrîn-

¹ *Correspondență*, p. 361.

² *Souvenirs littéraires*, I, p. 84.

³ *Correspondență*, I, p. 48.

⁴ *Idem*, II, p. 387.

geri, nu face decît să asculte de solicitarea ei. „Orice ființă, scrie Flaubert după Sfîntul Toma d'Aquino, are o înclinație naturală spre propria sa formă.“ Inspirația artistică este fără îndoială starea în care un individ dotat cu o forță plastică, adică aptă să bănuiască totdeauna substanța sub formă, va putea să trezească bănuiala inversă și să primească în sine însuși aceste „înclinații“ obscure, toate chemările necreatului spre creație :

Mă aflu într-o ciudată stare de exaltare, sau mai degrabă de vibrație. La cea mai neînsemnată idee care îmi vine, simt ceva din efectul bizar pe care-l simți în unghii atunci cînd treci pe lângă o harpă...¹

În Flaubert se remarcă ceva, de care scriitorul nu-și va da seama decît în momentul cînd îl va scoate la lumină, dar pe care întregul său trup stă gata să-l primească ; vibrația informului este pentru el ca un pre-sentiment al formei. Aceasta din urmă se naște atunci din colaborarea unei spontaneități care înalță cu o fervoare care atrage. Odată ridicată de val și atrasă de soare, Venus răsare din unde :

Eram frumusețea ! Eram Forma ! Cînd m-au văzut, zeii s-au topit de dragoste, vibram fără încetare peste lumea în amorțire, iar materia umedă, uscîndu-se sub privirea mea, se întărea prin sine însăși în contururi precise...²

Frumusețea, inteligența, „Spiritul“ sînt ca un soare sub a cărui căldură moliciunea originară se cristalizează în existență adevărată :

Pentru uzul propriu, am împărțit clar lumea și eul în două părți ; pe de o parte, elementul extern, pe de alta, elementul intern pe care-l concentrez pentru a-l face mai dens și în care las să pătrundă, sub forma unor

¹ Corespondență, III, p. 78.

² Ispitirea Sfîntului Anton, 1849, p. 479.

mari efluvii, cele mai pure raze ale Spiritului, prin fereastra deschisă a inteligenței.¹

Supusă acestei lumini care o usucă, senzația se reduce la propria ei esență, instinctul devine idee.

Travaliul propriu-zis stilistic al lui Flaubert trebuie examinat în perspectiva acestei solidificări progresive. În cadrul lui, fiecare corectură reprezintă un progres al conștiinței, un pas în plus efectuat în direcția unei stări de echilibru în care ființa poate adera fără nici o reticență la forma pe care și-a scos-o din propriul ei fond. Putem repeta porțiunile de umbră, exploziile poetice, umflarea senzuală a frazei, tot ceea ce dădea primelor stadii ale textului flaubertian o savoare riguroasă de fruct, o splendoare pe jumătate barbară, de care versiunile primitive se privează cel mai ades. Dar, în stilul acesta aflat în stadiul de mișcare, totul sacrifica unei concupiscente care avea să se dovedească tot atît de periculoasă pentru integritatea personală pe cît fuseseră declivitățile carnale sau materiale. În ciornele *Doamnei Bovary* de exemplu, limbajul transpiră încă o voluptate despre care nimeni nu știe dacă îi e proprie, sau dacă aparține senzațiilor, pe care vrea să le restituie. Căci genul acesta de scriitură e o lăcomie, un mijloc de a prelungi sau a reînvia plăcerea. Cînd Emma îi scrie lui Rodolphe „senzațiile ei reîncepeau prin efortul pe care ea îl făcea vrînd să le traducă“. Dar Emma e tocmai incapabilă să traducă, să transpună pe un alt plan ceea ce a resimțit la nivelul senzației pure, ea nu poate decît să simtă din nou. Cel care scrie nu mai caută să redă senzația sa, să o comunice prin mijlocirea unui echivalent literar, ci doar să o resimtă din nou în densitatea ei cea mai tulburătoare; iar limbajul, tocmai grație a tot ceea ce în el e echivoc și necontrolat, îi servește să regăsească această tulburare originală. Elasticitatea acestei paste verbale, căreia nimeni mai mult ca el nu a știut să-i savureze într-un mod mai material scurgerea, umflarea, gîturile, bulele și cocoloa-

¹ Corespondență, I, p. 278.

șele, este așadar pentru Flaubert un echivalent admirabil al substanței păstoase în care sentimentele și senzațiile sale tind să se soluționeze întotdeauna : stilul inform ascundea ființa nediferențiată.

Și cu toate acestea, limbajul conținea prin însăși natura lui elemente și principii de diferențiere. A scrie înseamnă a degaja distinctul, a desfășura ceea ce este înfășurat. Vocabular, gramatică, sintaxă, retorică, întregul material al limbajului urmărește să constituie fraza, așadar gândirea, ca pe o arhitectură, sau cel puțin să regăsească în masa nediferențiată a tuturor expresiilor posibile lineamentele acelei unice expresii care va reda în mod perfect obiectul. Efortul căutării acestei expresii perfecte este în același timp un efort de construcție a ființei. Pentru ca acest efort să nu se consume în zadar, va trebui totuși ca în ființa nouă, astfel construită, să se poată regăsi nu numai imaginea stării originare, pornind de la care această ființă a fost creată, dar chiar și urma tuturor fazelor pe care le va fi străbătut travaliul elaborării ei. Căci dacă fraza apare într-adevăr ca o coajă tare la care ajunge informul originar, ea trebuie să se angajeze — și rolul acesta e tot atât de important ca și primul — într-o întoarcere spre acea ființă primă pentru care nici o construcție nu e destul de puternică pentru a o nimici. Pe scurt, forma perfectă mintuie de inform nu atât reducându-l la ea însăși, cât punându-l pe cel care o posedă în situația de a-l poseda și pe el.

E o idee scumpă lui Flaubert, și pe care el o opune neconținut susținătorilor unei arte pur marmoreene, anume că scriitorul trebuie să zugrăvească obiectul deopotrivă la suprafață și în adâncime :

*Trebuie să zugrăvim tablouri, trebuie să arătăm natura așa cum e, dar tablouri complete, să pictăm ce e pe deasupra și ce e dedesubt.*¹

Singurul mod de a evoca acest dedesubt al lucrurilor va fi să ne fabricăm o limbă care comportă și ea dede-

¹ Corespondență, IV, p. 158.

subturi, planuri etajate, fiecare strat sprijinindu-se în adânc pe straturi din ce în ce mai fluide :

*În proză există multe planuri al treilea sau al patrulea. Și în poezie trebuie să existe asemenea planuri?*¹
*Un dialog într-o carte nu reprezintă adevărul adevărat mai mult decât tot restul; trebuie să alegem și să punem în el planuri succesive, gradații și semitente, ca într-o descriere.*²

În producerea efectului total, fiecare din planurile acestea suprapuse va îndeplini un rol foarte diferit. Primele vor întinde asupra formei o suprafață netedă pe care va aluneca mișcarea povestirii, dar celelalte vor trebui să sugereze prezența subiacentă a unei paste pline de savoare :

*Cît de greu e să realizezi un lucru în același timp consistent și rapid... Și totuși trebuie. În fiecare pagină trebuie să fie de băut și de mâncat, trebuie să fie acțiune și culoare.*³

Calități în aparență contradictorii, dar pe care stilul bun le va reuni. *Consistentul* va fi sugestia tuturor greutateilor învinse, strălucirea care rămîne în adîncul brazdelor nu de tot uscate. Suprafața va apare dură și înghețată, dar în inima limbajului va rămîne ascunsă o căldură ale cărei radiații va trebui să le suportăm din afară :

*Fii cuminte, muncește, fă-mi un lucru mare, frumos, sobru, sever, ceva care să fie cald dedesubt și splendid la suprafață.*⁴

Splendoare, strălucire încremenită, cuirasă a frazei. Dar căldura e sufletul frazei, e principiul vieții, iar forma,

¹ *Idem*, III, p. 361.

² *Ibidem*, VI, p. 292.

³ *Ibidem*, IV, p. 237. — *Id.*, I, p. 311.

⁴ *Ibidem*, I, p. 311.

departe de a opri această căldură, servește doar ca ea să fie transmisă pînă la noi. În inform, „sufletul“ era ră-tăcit; forma, asemeni unui proiector, îl orientează spre exterior.

*Totul trebuie să vorbească în Forme, și trebuie să vedem totdeauna cît mai mult suflet cu puțință.*¹

Formă „deopotrivă limpede și densă ca un diamant“, infinit de dură și de transparentă, și care nu va pretinde niciodată că ea însăși e propriul ei limbaj. Flaubert nu scrie pentru plăcerea de a scrie, ci pentru a semnifica un lucru, sau mai bine, pentru a semnifica totalitatea lucrurilor. Forma autentică adună în ea tot ceea ce în experiența imediată există într-o stare de risipire con-fuză :

*Idealul nu e fecund decît atunci cînd facem să intre to-tul în el. E un travaliu de iubire nu de excludere.*²

Cuvînt magnific, și care marchează admirabil întreaga măreție a ambiției, care a susținut aventura flaubertiană de la începuturi pînă la sfîrșit. Într-adevăr era vorba să se salveze, dar să nu sacrifice ceva din sine. În punctul de sosire, totul trebuia să se regăsească în idee și în frază, chiar și mișcarea de recădere înspre inform care părea negația oricărei fraze și a oricărui ideal. Prin mij-locirea faimoaselor „spaime ale stilului“, Flaubert a tre-buit să se deprindă a-și iubi neputința, pentru a o pre-face în forță și, în cele din urmă, a devenit ceea ce voise să fie doar pentru că mai întîi fusese ales să fie mîntuit în totalitatea a ceea ce era.

Neputînd să acopere această realitate, datorită toc-mai naturii ei înseși și a „hotarelor“³ care o definesc,

¹ *Ibidem*, III, p. 23.

² *Ibidem*, VI, p. 15.

³ „Arta e mărginită dacă ideea nu e mărginită.“ *Corespon-dență*, III, p. 52.

arta va avea deci ca rol esențial să furnizeze o sugestie indirectă a acesteia. Așa cum a arătat în mod admirabil Proust, fraza se închide ermetic asupra ei însăși, dar în același timp, va trebui să se deschidă pe toate laturile, nu există artă autentică fără prezența unei dimensiuni transcendente. Binet, care în *Doamna Bovary* se distrează învîrtind inele de șervet, „aflîndu-și satisfacția într-o realizare tangibilă“, „fără să existe o lume de dincolo la care să viseze“¹, nu încarnează în roman creația artistică ci mai degrabă activitatea artizanală. Ca și acesta artistul va avea „sufletul cu totul trecut prin virful degetului“, dar în plus va fi chinuit de nostalgia unei alte lumi. Va căuta să înăsprească și să circumscrie realul, depășindu-l în același timp în direcția posibilului sau a implicitului. „Sînteți rezistent ca marmura și pătrunzător ca o ceață englezească“² îi scrie Flaubert lui Baudelaire în legătură cu *Florile răului*. Dar și în cazul lui, creația artistică se întovărășește de o „concentrare“ și de o „vaporizare“; concentrarea creează soliditatea formală, vaporizarea — acea forță de dispersiune pe care Baudelaire o numește uneori *milă*, și a cărei dragoste fără excepții, voința de a regăsi totul în ideal reprezintă la Flaubert un echivalent moral — scaldă în schimb opera într-un hălou magic de natură să-i confere puterea de emancipare, de „penetrație“. Asemănătoare ca intenție și ca natură, „vrăjitoriile lor evocatoare“ diferă doar în ceea ce privește direcția mișcării lor; vaporizării baudelairene, volatilizare a solidului în aerian, trecere spre spiritual, parfum sau abur care se ridică, Flaubert îi va opune mai degrabă o coborîre spre dincoace, spre sufletul lichid și instinctiv al formei. La el, spiritul se mișcă în dedesubturi :

*În natură, culoarea are un anume spirit, un soi de vapori subtili care se degajă din ea, și acest spirit trebuie să însuflețească pe dedesubt stilul.*³

¹ *Doamna Bovary*, Ed. Pommier, p. 588.

² *Correspondență*, IV, p. 266.

³ *Correspondență*, III, p. 263.

Suflet vegetativ, situat în dimensiunea obscură a lucrurilor pe care un filozof a numit-o transcendența lucrurilor.

Cu toate acestea, trebuie să ne dăm bine seama că „sufletul“ flaubertian rămîne totdeauna plutitor *imediat* sub nivelul suprafeței care-l face să scape de privirile noastre; mult mai puțin depărtat decît idealul baudelairean și cu atît mai puțin decît cel mallarméan. El rămîne ascuns, dar posibil de bănuît, aproape sesizabil. Flaubert nu e nicicînd mai fericit decît atunci cînd crede că vede forma înmuindu-se iar sub ea palpitînd semnul acestui *ceva*. E o exaltare care îl cuprinde de pildă în fața unui basorelief din Parthenon reprezentînd un piept de femeie :

Un sîn e acoperit, celălalt e dezgolit. Ce sîn, drace, ce sîn. E rotund ca un măr, plin, abundent, detașat de celălalt și atîrnînd greu în mînă. Sint aici maternități fecunde și delicii ale iubirii nemaipomenite. Ploaia și soarele au îngălbenit marmura asta albă. Are un ton roșcat care o face să se asemene aproape cu carnea. E atît de liniștit și atît de nobil ! S-ar zice că are să se umfle și că plăminii care se află sub el se vor umple cu aer și vor începe să respire... Cum te-ai mai rezezi la el plîngînd... Încă puțin și m-aș fi rugat...¹

E un text uluitor de entuziasm și de tinerețe, și care ne dă posibilitatea să înțelegem că senzualitatea flaubertiană cea mai autentică, sensibilitatea de artist, nu-l face să revină la ceea ce e dat, ci trăiește neconținut din elanuri și din presentimente; ea sesizează în lucruri promisiunea a ceea ce vor fi, le ghicește umflarea, le aprehendează prezentul ca pe o iminență și descoperă în imobilitatea formei întreaga fecunditate ulterioară a vieții.

În același fel, dedesubturile lichide ale frazei vor veni să-i hrănească, să-i irige semnificația. De la suprafață pînă în adînc, și străbătînd toate planurile etajate ale

¹ Idem, II, p. 299.

limbajului, va circula atunci, de jos în sus și de sus în jos, ca o progresiune spre formă și ca o coborîre din nou spre inform, un întreg ansamblu de curenți de existență care constituie *viața* stilului. Formă și inform se vor afla legate acolo unul de celălalt, ca două părți interdependente ale unei unice unități organice. Ca și fericirea trupească, fericirea expresiei creează în ființă un echilibru circulatoriu. Flaubert scrie despre Charles Bovary în momentele lui de fericire :

*Ceva în el, asemănător cu un zîmbet fluid, circula odată cu sîngele, de la inimă la ochi, de la suprafață în adînc.*¹

În toate marile stiluri va circula acest zîmbet, sau „veselia aceasta serioasă”², care înalță existența Emmei în clipele iubirii sale cu Rodolphe. Impresia de facilitate și de firesc pe care o încercăm în fața celor doi e determinată de legătura vie care face ca elementele lor cele mai diverse să se unească și să se hrănească reciproc. Fraza însăși, succesiunea cuvintelor, devine atunci un fel de epidermă în dosul căreia se simt toate mișcările unei cărnii :

*În fraze trebuie să avem sînge, nu limfă, și cînd zic sînge, asta înseamnă inimă. Trebuie ca fraza să bată, să palpите, să miște...*³

Căci „literatura nu e un lucru abstract, ea se adresează omului întreg”⁴. De la piscul cel mai înalt al spiritului său și pînă în adîncul rărunchilor, literatura pretinde să adopte sau să restabilească în om, la egală distanță între disoluție și pietrificare, ritmul natural al sănătății. De unde, utilitatea *lăcomiei*; obligîndu-le să se plieze structurii trupului său, mișcărilor respirației, Flaubert

¹ Doamna Bovary, Ed. Pommier, p. 165.

² Idem, p. 382.

³ Corespondență, IV, p. 62.

⁴ Carnete, Note de călătorie, II, p. 358.

verifica în felul acesta dacă frazele lui erau sau nu valabile :

*Frazele rău construite nu rezistă unei astfel de încercări ; ele apasă pieptul, stinjenesc bătăile inimii și, în acest fel, se află în afara condițiilor vieții.*¹

Frazele bine construite, dimpotrivă, nu numai că adoptă aceste condiții, dar au puterea de a restabili mișcarea vitală la acei care, crispați sau destinși, o lăsaseră să se altereze. Prin dezvoltarea echilibrată a frazei, existența își recapătă armonia. „Vechii poeți, spune Flaubert citindu-l pe Max Muller, nu aveau răgaz să caute ornamente poetice... Ei căutau expresia justă a ceea ce simțeau. Pentru ei, o expresie fericită era o adevărată ușurare.”² Așadar, faimoasele spaime erau o ușurare, din moment ce orice fericire în expresie devenea în acest caz o fericire a ființei în totalitatea ei.

Fericirea aceasta ar fi totuși incompletă dacă n-ar cuprinde sentimentul unei progresiuni orizontale, unei înaintări spre un deznodământ oarecare. Fraza, paragraful, capitolul însuși realizează într-adevăr în limitele propriiei sale unități un echilibru interior, dar Flaubert resimte totdeauna o anumită dificultate în a lega armoniile acestea succesive într-o armonie totală, în a face ca o suită de paragrafe să devină o scenă, o suită de scene, un roman. Totul rămîne la el innodat.

*Fiecare paragraf este bun în sine, și există pagini de care sînt sigur că sînt perfecte. Dar tocmai din această cauză treaba nu merge. E o suită de paragrafe sucite, întrerupte, și care nu încălecă unul peste celălalt.*³

Va trebui deci fărîmată această perfecțiune paralizantă, vor trebui să fie „deșurubate” paragrafele, „stabilite legăturile, așa cum se procedează cu odgoanele corăbiilor

¹ Citat de Bourget, *Essais de Psychologie Contemporaine*, I, p. 129.

² *Carnete, Note de călătorie*, II.

³ *Correspondență*, III, p. 92.

atunci cînd vrem ca pînzele să ia mai mult vînt“. În sfîrșit, va trebui să dăm un joc formei, să o facem din nou permeabilă la acea fluiditate pe care își propunea să o acopere, și să o lăsăm, cel puțin în ceea ce privește contururile, să se dizolve și să se scurgă spre forma următoare. Pe plan orizontal, ca și în profunzime, ea va trebui așadar să colaboreze cu informul, să-i dea duritatea ei, să-i împrumute continuitatea. „Îmi plac frazele drepte și care stau în picioare chiar cînd aleargă, ceea ce e aproape o imposibilitate.“¹ Dar marele stil depășește această imposibilitate; viața se scurge în el rămînînd în același timp ea însăși :

*Continuitatea constituie stilul, așa cum statornicia face virtutea. Pentru a merge împotriva curentului, pentru a fi un bun înotător, trebuie ca din creștet pînă la călcîie trupul să fie întins pe aceeași linie. Te contracti ca o broască și te întinzi pe toată suprafața, ritmic, cu capul aplecat și strîngînd din dinți. Ideea trebuie să facă la fel prin intermediul cuvintelor.*²

Ideea se întinde și alunecă în masa moale a limbajului. Forma se scurge pe continuitatea informului, dar e semnificativ că, deși îi folosește forța de legătură, refuză să-i adopte panta. A scrie înseamnă cu adevărat a înota în sine, dar înseamnă a înota *împotriva curentului*.

Oare Flaubert a izbutit realmente în ceea ce și-a propus ? A realizat cumva marea lui intenție ca om și ca artist ? Scepticii vor spune că o încercare de felul acesteia nu se poate judeca decît după rezultate. În mod firesc ar trebui să urmeze un studiu lung, care, examinînd în amănunt stadiile succesive ale creației flaubertiene, să arate dacă există de la un stadiu la altul vreun progres în ceea ce privește fermitatea, densitatea existențială și care în plus să arate dacă forma finală a păs-

¹ *Idem*, II, p. 434.

² *Ibidem*, III, p. 401.

trat în ea unele urme ale fluidității care caracteriza inspirația inițială. Un atare studiu nu s-ar putea înscrie în cadrul eseului de față. Și, de altminteri, oricât ar fi concluziile de revelatoare, el nu s-ar dovedi absolut necesar ca să ne îngăduie să apreciem la justa valoare originalitatea și măreția lui Flaubert.

Într-adevăr, măreția aceasta ni se pare că rezidă, înainte de orice rezultat, de orice operă, într-o anume nuanță de tensiune lăuntrică, în neconținutul efort al unui învins care încearcă, fără a-și da răgaz, să învins împotriva propriului său curent. Dar în lăuntru al acestui efort, și pentru a face reușita și mai improbabilă, se exercită un efort în sens contrar urmărind să împiedice voința sau arta de a crispa sau pietrifica ființa. Împotriva exigenței unei perfecțiuni formale, o forță îndărătnică nu încetează să mențină drepturile anarhiei, ale moliciunii, ale celui mai lăuntric și mai scandalos adevăr.

În felul acesta credem noi că trebuie înțeleasă faimoasa rugăciune a lui Flaubert, scrisă la întoarcerea din Cartagina, „în noaptea de sîmbătă 12 spre duminică 13 iunie, la miezul nopții“, a anului 1858 : text care în mod irezistibil ne face să ne gândim la Memorialul lui Pascal, rînduri arzătoare, poate singurele și, în tot cazul, cele mai impresionante pe care le-a inspirat religia artei. Flaubert ajunge la Croisset, încă zăpăcit de confuzia amintirilor sale de călătorie și extrem de agitat de febra ultimelor zile petrecute la Paris ; se așază la birou, în fața mării lui mese complet goale, în atitudinea în care legenda l-a fixat pentru totdeauna, și așteaptă ca tot acest tumult să se potolească. În sufletul lui nu e nimic altceva decît o stare de vacanță, o iminență încă lipsită de chip. „Am să lucrez ? scrie el, am să mă plictisesc ?“ Și, din însuși adîncul propriei sale tăceri ca un răspuns la această întrebare, se înalță surprinzătoarea rugăciune :

Toate energiile naturii pe care le-am aspirat să pătrundă în mine și să se exale în cartea pe care o voi scrie. Fiți ale mele, puteri ale emoției plastice. Resurrecție a trecutului, fii a mea, a mea. Trebuie să fac, prin Frumos,

*ceva viu și adevărat. Totuși fie-ți milă de voința mea, Dumnezeu al sufletelor, dă-mi Puterea și Speranța...*¹

Prin mijlocirea *Frumosului* și împotriva acestei voințe artistice pe care Flaubert, într-o frază prodigioasă, se imploră pe sine însuși să-i provoace milă, el roagă nu se știe ce divinitate inexistentă să salveze, în sufletul lui și în operă, „viul” și „adevăratul”; pe scurt, acel obscur dedesubt care ține doar de *Dumnezeul sufletelor*. Dar să nu vedem în această rugămintă o ultimă opoziție față de frumusețe și față de adevăr, față de emoția plastică și de viața interioară. Flaubert cere Dumnezeului sufletelor să-i dea *Puterea*, acea putere care va domina sufletul tocmai pentru a-l exprima și a-l preschimba mai bine în frumusețe. Căci frumusețea autentică nu se poate naște decît dintr-o cerință de adevăr și cea care susține pînă la capăt indispensabila *Speranță*, e viața.

¹ Călătorii, ed. Dumesnil, t. II, p. 585.

PEISAJE DE FROMENTIN

„Și nu mai știu dacă iubesc sau
urâsc natura asta care mă atrage
și-mi rezistă în același timp...”
(*Scrisori din tinerețe*, p. 127)

Soarta lui Fromentin a fost o soartă tristă și prea obișnuită. Obsedat de nevoia de a crea o operă mare, el se dorea rodnic și celebru, dar viața lui se încheie sub semnul unei mediocrități recunoscute, pe jumătate acceptate. Alege să se facă pictor, dar nu izbutește să se ridice peste nivelul micilor maestri. Se dedică și literaturii, dar eroul singurului său roman — al singurei sale capodopere — pare a-și întrebuința întregul talent pentru a-și nimici și a-și nega în el talentul, ambiția, viața personală. Prin *Dominique*, Fromentin pare aproape a-și face o glorie din propriul eșec, ca și cum eșecul acceptat, urmărit, înălțat la rangul de doctrină de viață ar fi fost anihilat și depășit prin însuși acest fapt. Asupra dublei sale cariere de pictor și de scriitor apasă așadar

aceeași atmosferă de faliment. Și dacă-l frecvențezi prea multă vreme, te simți tu însuși contaminat de un soi de severitate tristă; în orice caz, rezști greu în fața tristeții acestei umilințe rău resemnate, în fața amărăciunii acestei mari acțiuni întrerupte.

Ce i-a lipsit, oare, pentru a reuși în viață? Desigur că nu talentul. Se știa dotat, și îndeosebi unul dintre aceste daruri i s-a părut totdeauna neprețuit: era acela de a resimți în fața anumitor spectacole emoții neobișnuite. „Încă de pe atunci, spune Dominique, evocându-și copilăria și tovarășii de joacă, extrăgeau din existența și din faptele ce ne erau comune senzații care păreau, cu toate, a le fi străine...” Întreaga corespondență de tinerețe a lui Fromentin atestă cu o surprindere amestecată cu neliniște această bizarerie. Vedem în această corespondență cum sensibilitatea lui înregistrează, iar memoria păstrează cu o claritate și o fidelitate surprinzătoare, „viziunea anumitor locuri, nota exactă a orei și a anotimpului”, nuanța și arhitectura peisajelor care se întipăresc în el cu o fulgerătoare evidență. Dispune de o delicatețe a pipăitului aproape epidermică, de o extremă susceptibilitate a corpului și sufletului la toate sugestiile lumii sensibile. Un suflu al aerului, un nor, o ploaie îl tulbură și pun stăpânire pe el: însuși cursul sentimentelor și ideilor sale este deviat în mod subtil de ele. Suflet făcut în întregime din vibrații, pradă mîngîierilor lucrurilor, silit să se urmeze și să se regăsească pe sine însuși din senzație în senzație, din peisaj în peisaj.

De aceea înțelegem că, pictor sau scriitor, Fromentin se regăsește totdeauna în fața peisajelor, și că tot acolo îl reîntîlnim și noi. De la schițele arzătoare reprezentînd *Sahara* sau *Sahelul* pînă la calmele panorame din *Dominique*, opera lui nu face decît să deruleze o suită de imagini. Imagini reținute din experiența trăită, sau imagini reconstruite grație artei și reinterpretate, așa cum se întîmplă în *Maeștrii de odinioară*, grație activității unei judecăți critice: frunzărîm mereu același album. Căci Fromentin trăiește doar prin anumite peisaje; în afara lor, el nu e decît absență și dorință; în ele se simte el

existind, prin ele încearcă să dea o direcție experienței sale, o pondere sentimentelor. Paginile care urmează ar voi să descrie în amănunt încercarea aproape unică prin care sufletul acesta prea sensibil a căutat să-și stăpânească senzațiile, a căutat să scoată din ele un sens și să facă din acest sens un adevăr al său.

Peisajele care-l emoționează nu sînt în mod obligatoriu și cele mai bogate și nici cele mai frumoase. În ele mai puțină lăcomie și mai multă delicatețe sensibilă; nici un fel de atracție, asemănătoare cu acelea pe care le-a cunoscut Flaubert de pildă, nu-l face să guste senzația în profunzimea sau în acuitatea ei, să se piardă în ea. Tablourile lui sînt pictate în glasuri ușoare și în tinte transparente; nu-i plac aglomerările de pastă și nici opacitatea de ton. Scriitor, Fromentin caută semitenta, eclerajul indirect. Pe scurt, el ignora apelul senzațiilor violente care acaparează și aservesc sufletul. Și raportul lui cu lucrurile este făcut numai din discreție.

El va căuta așadar senzațiile puțin tiranice și care i se pot oferi în țesătura bănuită a unui întreg context sensibil: senzații legate lăuntric unele cu altele și a căror reunire constituie o *impresie*, sau ceea ce pictorii numesc un *efect*. „Am sentimentul efectelor“, scrie Fromentin într-o scrisoare de tinerețe; și el opune acest sentiment memoriei formeii, pe care o posedă într-o măsură foarte imperfectă. Or efectul, de exemplu „acel sentiment viu al amiezii în păduri pe malul apei“¹, de care Fromentin afirma că e obsedat, trăiește o existență paradoxală: ia totul de la senzație și fără ea nu ar exista, dar o depășește în aceeași măsură și o face la rîndul lui să existe. Efectul acesta nu constă în vederea cutărei păduri sau cutărei ape și nici a cutărei lumini care le scaldă: el trăiește din întîlnirea lor și din echilibrul pe care sensibilitatea îl descoperă dintr-o dată în ele. Indiferent și tăcut pînă în acea clipă, peisajul începe într-adevăr să vibreze; toate părțile își trimit ecourile una alteia, iar ecoul acesta ajunge să le transforme într-un

¹ Scrisori din tinerețe, p. 99.

spectacol unic, încărcat cu un sens și cu o necesitate irefutabile.

S-ar putea spune că pentru Fromentin orice frumusețe e simfonică.

*Seara care a urmat după ziua aceea petrecută la țară a fost atât de frumoasă și de desăvârșit de senină încât te puteai crede încă în toiul verii. Îmi aduc aminte de ea mai ales din cauza unui oarecare acord de impresii care fixează deodată amintirile, chiar și pe cele mai puțin frapante, în toate punctele sensibile ale memoriei...*¹

Emoția se naște din sentimentul unui acord, al unei convergențe sensibile, „memoria aceasta specială, destul de puțin sensibilă la fapte, dar avînd o aptitudine cu totul neobișnuită de a se lăsa pătrunsă de impresii”² se va consacra așadar să depisteze, iar mai apoi să conserve în ea, urma relațiilor misterioase în virtutea cărora anumite momente precum și anumite locuri se pătrund de un sentiment de împlinire și încep să vibreze deodată, ca și cum ar fi aduse la unison de nu se știe ce notă necunoscută.

Pentru a transforma această impresie în peisaj, rămîne să descoperim în ea nota centrală, să facem vizibilă cheia armoniei ei. „Trebuie să fii pictor pentru a ști că într-un tablou există o cheie și un diapazon, ca și în muzică...”³ Nu există vreun tablou just în afara acestei unice tonalități adevărate. Iar toată problema creației artistice, care avea să-l chinuiască atât de profund și de îndelung pe Fromentin⁴, constă doar în a ști în ce direcție anume

¹ *Dominique*, p. 10.

² *Idem*, p. 45.

³ *Correspondență*, p. 385.

⁴ Cf. *Jurnalul Fraților Goncourt*, 12 decembrie 1876: „Aș vrea să scriu o ultimă carte, suspină el deodată, oh! o ultimă carte, da”; și a continuat dînd trist din umeri, ca un om care se află la capătul vieții sale: „da, aș vrea să scriu o carte care să arate cum produce ceva un creier”. Și oprindu-se și vîrîndu-și pumnul în arcada sprincenii, adăugă: „Vezi, nu știi ce am eu aici”. *Jurnal*, I, p. 226.

trebuie căutat acel centru vibrator, acel „Sesam, deschide-te“ al peisajului, în impresia nemijlocită sau în inteligența care o primește și o interpretează. Și desigur că impresia e deja o promisiune de armonie, dar în ea armonia nu e pe drept decît propusă. Și sufletul însuși nu ar avea nici o putere fără grațiile exterioare în care-și descoperă imaginea propriei sale unități. Peisaj și suflet se împlinesc în fapt unul pornind de la celălalt, fiecare întinzînd celuilalt oglinda în care să-și alcătuiască propriul echilibru. În felul acesta, Fromentin regăsește, după cum ne-o spune, pacea interioară ori de cîte ori se întoarce în Vendeea natală: „Soarta mi-a fost înscrisă încă de la naștere în locurile unde mă regăsesc azi: pentru a-i regăsi cheia va trebui să revin mereu aici“¹. Dar cheia aceasta nu e desigur nimic altceva decît propria sa fidelitate. Fromentin și Vendeea trăiesc și se explică unul prin celălalt, iar întreaga frumusețe a uverturii lente la romanul *Dominique* constă tocmai în dubla și reciproca luminare a unui suflet care nu se cunoaște încă, grație unei suite de peisaje în care ne dăm seama că acest suflet se află înscris, și a acestor peisaje înseși grație bănuielii unui destin interior a cărui emblemă simțim că ele o reprezintă. Semnificația lor se naște din schimbul dintre ele; grația pe care o primești aici o meriți prin grația pe care o acorzi, iar armonia se realizează în inima uniunii sensibile.

Senzația va avea dublul rol de a vesti și a suscita armonia aceasta. În ea, eul pare a se exalta, a se îndrepta spre o revelație necunoscută; eul se simte *somat*; sufletul își dă seama „că e din cel mai bun timbru“, „că are o rezonanță mai bună“; sufletul se ascultă cu aviditate pe sine însuși:

Necontenit așteptam nu știu ce trezire în mine, ca și cum aș fi așteptat revenirea semnalului...²

¹ Scrisori din tinerețe, p. 79.

² *Dominique*, p. 73.

Senzația smulge așadar ființa din somn, „din moli-ciunile și uscăciunile ei“, din inerția, asemănătoare „ace-lor adâncuri sleite pe care le descoperim în apele mării la fiecare reflux și care sînt un fel de moarte a miș-cării“¹, senzația trezește în ea glasuri profunde. Dar che-marea aceasta trebuie să fie înțeleasă în același timp ca o ispită a exteriorului : ea proiectează ființa în lucruri, o provoacă să se asculte, să se descopere și să se împli-nească în ele ; și pentru aceasta, senzația îi cere concursul, îi cere ajutorul. Ea pretinde să i se smulgă sensul pe care e incapabilă să-l profereze ea însăși ; pretenție cu atît mai presantă cu cît percepția devine mai precisă :

Pe măsură ce atenția mi s-a fixat, pe măsură ce ochiul mi-a devenit mai destoinic iar percepțiile mai nete, as-pectele care pe vremuri mă aruncau în visări atît de lipsite de vlagă și-mi provocau tulburări atît de vagi au căpătat forme decise care mă uluiesc și mă provoacă...²

Departe de a aduce liniște situînd și fixînd formele, linia produce de acum încolo neliniște, pentru că ea cheamă alte linii și postulează dezvăluirea întregii arhi-tecturi secrete care constituie cu adevărat peisajul. Acesta devine atunci scandalos prin prezență, prin insis-tență ; se refuză, dar sare în ochi, hărțuiește atenția :

Nu am timp să visez ; nu mai am nici timpul nici forța să pictez ceea ce întrevăd...³

Exact ca și Proust, în fața clopotniței din Martin-ville sau a păducelului din Combray, încercînd să pă-trundă dincolo de scoarța obiectelor și să ajungă la inima ascunsă a impresiei sale, pentru Fromentin a ve-dea înseamnă de acum înainte a întrezări.

Tensiunile și exaltările acestea n-ar putea avea decît o soluție firească : opera de artă. Poezie, roman, tablou,

¹ *Idem*, p. 73.

² *Scrisori din tinerețe*, p. 120.

³ *Idem*, p. 120.

natura acestei opere n-are decît puțină importanță : ceea ce importă în primul rînd e necesitatea unei expresii eliberatoare. *Trebuie* să producă, întreaga operă intimă a lui Fromentin este profund, patetic pătrunsă de acest imperativ. *Trebuie* să producă în primul rînd din motive de sănătate intimă : căci nimic nu e mai iritant pentru viața interioară decît o exaltare neimplinită și lăsată în suspensie, o tensiune neconținută, o inflamație devenită eretism. Dar și mai mult poate, trebuie să producă din motive morale. Căci totul se petrece aici ca și cum sufletul sensibil trebuia să-și facă iertată sensibilitatea și nu putea parveni la aceasta decît prin crearea unui obiect compensator, a unei opere. Fromentin trăiește într-adevăr sub propria sa privire, și privirea aceasta e de o severitate jansenistă : „Îmi simțeam veleitatea, afirmă într-un loc Dominique, nu de a fi cineva, ceea ce după părerea mea e un nonsens, ci de a produce, ceea ce mi se părea a fi singura scuză a vieții noastre amărite“¹. Viață amărită într-adevăr, mereu căutînd justificări și scuze... Ființa nu se poate mulțumi să se bucure de ele, trebuie să-și plătească voluptățile, să considere că senzațiile sale sînt suspecte, apoi că sînt nocive în cazul că nimic din interior nu vine să le transforme în altceva decît sînt ele însele. Limitate la sine însăși, sensibilitatea se pervertește, devine senzualitate, lene ; Fromentin se acuză curînd că simte prea bine, „că e un voluptos în materie de acuzare, cauză principală a lenei, boală poate de nemărturisit“², și că devine prin chiar aceasta incapabil să răspundă grației exterioare prin acțiunea care e opera de artă. Căci lăcomia dă naștere sterilității iar sterilitatea rămîne pentru el marele păcat capital, semnul însuși al eșecului, al damnațiunii, sau mai curînd al completei singurătăți artistice.

Or tocmai această neputință n-a conținut să-l chinuie în decursul întregii sale vieți ; o neputință nu de a produce, desigur, ci de a crea opere absolut convingătoare.

¹ Dominique, p. 191.

² Scrisori din tinerețe, p. 106.

Fromentin scrie cîteva cărți, pictează o lungă serie de tablouri, dar operele acestea diverse nu-i satisfac nici-cînd în mod plenar exigența de recompunere și de echivalență totală, care pentru el rămîne inseparabilă de ideea marii arte. Își recunoaște ușurință ba chiar și talent¹, numai că darurile sale îi servesc în cele din urmă la prea puțin lucru, întrucît nu-l fac să stăpînească acea limbă infailibilă care a fost apanajul tuturor marilor artiști² și care ar fi în măsură să recreeze în opera împlinită sentimentul de unicitate și de necesitate de care fusese marcată impresia lui primă. Talentul îl face doar să ezite din registru în registru, în urmărirea unei impresii fugace. Totdeauna onorabile, lucrările lui sînt uneori reușite, arareori decisive. Luate separat, ele nu pot decît să ne trimită la ansamblul unei opere, căreia numai spectatorul sau cititorul e în stare să-i recompună peisajul și să-i degaje sensul : povestirile de călătorie contribuie în felul acesta la comentarea tablourilor africane de la care în schimb împrumută eclerajul, iar *Dominique* însuși se înțelege pe sine mai bine pe fondul Sahelului și al Saharei. Prin urmare, singura necesitate adevărată a acestei opere s-ar situa poate nu în realizările ei particulare, ci mai curînd în tăcerile și golurile ei, între felurile registre pe care se desfășoară, în punctul de convergență a direcțiilor pe care le indica romanul, tablourile, critica sa : eșec al artistului, această operă va fi în definitiv triumful criticului, singur capabil să-i surprindă și să-i recreeze în sine perspectiva.

Dar lui Fromentin însuși perspectiva aceasta îi scapă ; pe măsură ce se străduiește zadarnic să traducă ceea ce

¹ „Știu că grație muncii voi desfășura negreșit o oarecare ușurință nativă care mă face aproape apt să întreprind orice. Numai că ușurința asta nu e talent ; ea e mai degrabă în mină decît în imaginație“ (*Scrisori din tinerețe*, p. 81).

² Cf. de exemplu nota următoare din *Carnete de călătorie* : „Orga din Harlem. Andantele sonatei a XII-a de Mozart, și dulcele martiriu al Nunții. Iată așadar încă o limbă universală, cu valurile zbatîndu-se pe plaja de la Scheveningen...“ (*Correspondență*, p. 362).

a simțit, el se cufundă din ce în ce mai mult în spaime care nu pot să nu ne amintească de tortura creației la un Flaubert. Dar Flaubert sfârșea prin a-și realiza și a-și așeza slăbiciunea profundă a existenței sale pe o grămadă de capodopere : Fromentin rămîne suspendat în spaima sa. În prada unei satisfacții căreia îi accentuează inutilitatea, victimă a unei dorințe veșnic neîmplinite, el se abandonează atunci, cu accente de o neobișnuită profunzime, deplorării propriiei sale sterilități :

— *Tot ceea ce mă încintă mă face să sufăr...*¹

— *Iar natura aceasta care mă atrage și care în același timp îmi rezistă, nu mai știu dacă o iubesc sau dacă o urăsc...*²

Orice fericire sfârșește în suferință. Orice dorință culminează în tortură ; iată produsul final al acelei „oarecare iubiri a lucrurilor pe care am putea-o numi *teamă de frumos și de adevăr*“³. Iată că, spre nenorocirea lui, sensibilitatea aceasta, atât de vibrantă și de suplă, singurul lui dar înăscut, s-a exercitat și s-a întors împotriva lui însuși : incapabil să se detașeze de „irezistibila acțiune care-l înspăimintă și-l seduce în egală măsură“⁴, Fromentin nu mai poate trăi decît într-o stare de sfîșiere.

Care au fost deci cauzele acestui eșec ? În esență, o anume lipsă de coordonare și un fel de lipsă de echilibru între diversele mișcări ale ființei sale lăuntrice. Într-adevăr s-ar părea că în cazul lui, viața meditativă și viața sensibilă, viața de suprafață și existența profundă nu ajung să-și acorde ritmul. Mereu ie separă o diferență de *tempo*, și ca să spunem așa, o diferență de densitate existențială. Atît de bine, încît la el neputința nu-și are izvorul într-o neînțelegere care ar opune sufle-

¹ *Scrisori din tinerețe*, p. 127.

² *Idem*, p. 150.

³ *Correspondență*, p. 313.

⁴ *Dominique*, p. 81.

tul lumii, ci într-un divorț interior în sufletul acesta însuși ; așadar, un conflict care numai sufletului singur îi va sta în putință să-l soluționeze în cele din urmă.

Ființa cea mai profundă trăiește într-adevăr și se simte trăind la modul unei continuități lente, greoaie. Se recunoaște în imagini de calm și de reculegere, apă a unui lac la apus, mare pe jumătate adormită. „Natura aceasta rezistentă fără duritate, mereu într-un echilibru de lac adăpostit“¹, pe care Dominique o descoperă cu dragoste în Madeleine, corespunde de fapt exigenței sale profunde. Transparență calmă și pe jumătate opacă a unui lichid în care totul cade din nou și își găsește liniștea în sine însuși, unitate netedă, echilibrată, pe jumătate surdă, iubire față de ceea ce durează, „sentiment pasionat pentru lucrurile care sînt fixe“², totul se desfășoară și se instalează aici în calmul unei licăriri de eternitate. Imobil în profunzimea sa, sufletul acesta cunoaște totuși la suprafață viața sensibilă cea mai vertiginoasă : senzațiile îl asaltează și îl îmbrîncesc, imprevizibile „ca tot ceea ce aleargă, se rostogolește sau zboară“, inesizabile ca acele vînturi pe care le detestă pentru că înseamnă smulgerea din sine. Senzații atît de rapide încît nu are timp să vadă în ele, adică să le lase să se instaleze în el : „Nu mai am timpul să visez, n-am nici timpul nici puterea de a picta ceea ce întrezăresc“. Prea multe chemări solicită în același timp sufletul acesta prea sensibil și-l angajează în prea multe căutări divergente, dintre care nici una nu va putea fi dusă la bun sfîrșit.

Căci Fromentin nu are nici răbdarea nici puterea de a transforma senzațiile în obiecte de meditație sau de cercetare. Acel „curaj intelectual“ pe care Du Bois i-l recunoaște lui Proust și care-l oprește pe naratorul din *Căutarea timpului pierdut* în fața spectacolului unei flori de păducel sau în a gusta o prăjitură, pînă cînd îi va fi elucidat apelul și îi va fi reconstituit în sine însuși sensul, virtutea aceasta îi lipsește în mod crud lui Fromen-

¹ *Idem*, p. 209.

² *Un an în Sahel*, p. 97.

tin. Nu e de mirare că Proust îl judecă *scurt și neghiob*¹: el însuși se cufundă mai departe și mai adânc în aceste regiuni ale ființei în care senzația se clarifică și se realizează confruntându-se cu descoperirile imaginației și ale memoriei. Dar în cazul lui Fromentin, exaltarea nu se poate aprofunda în reculegere; senzația lui rămîne superficială, ușoară și vibrantă ca o mincărime. Uneori se evaporă, alteori se epuizează în febrilitate. În privința aceasta, merită să ascultăm judecata lui Armand Du Mesnil care i-a fost un prieten pe cît de sever pe atît de lucid: „Chiar și în lucrurile de pură impresie, ai tu o oarecare continuitate?” îi scria el în 1854. „Nu, duminica vezi un tablou verde, galben, gri; miercuri totul s-a schimbat, și nu vorbesc numai de figuri, ci de cer, de terenuri, de prim planuri, și te schimbi atît în privința fondului cît și a mijloacelor... E prodigios ce ai cheltuit *imaginînd tablouri*. Te-ai evaporat ca să zic așa în visări și în contemplații, dar ți-a lipsit răbdarea ca să-ți fixezi gîndurile”². Și totuși nimeni n-a ținut mai mult ca el la fixitate, dar iubirea aceasta exista la un alt nivel al ființei, pe care senzația lui se dovedește anume incapabilă să-l atingă. Apele acelui lac cu care-i plăcea să-și compare sufletul se încrețeau la cea mai ușoară adiere din afară, dar nu se lăsau tulburate în adînc, nici chiar de cele mai violente furtuni. Și, pentru el, divorțul acesta ar fi comportat desigur mult mai puțin inconveniente dacă și-ar fi jucat existența pe mai multe tablouri, fie dedicîndu-se unei vieți de meditație pură, fie abandonîndu-se unei picturi a epidermei și a clipei trecătoare, cum avea să fie ceva mai tirziu pictura impresionistă. Dar arta n-avea anume pentru el vreo valoare decît dacă realiza unitatea armonioasă a ființei și făcea ca feluritele exigențe ale vieții sale interioare să se acorde unele cu altele: opera de artă nu putea fi începînd de atunci decît imposibila punte aruncată între două universuri ireconciliabile, între nevoia de ardoare și gustul pentru fixitate,

¹ În *Pastișe și varietăți*, p. 263.

² *Correspondență*, p. 83.

Fromentin-artistul nu putea trăi decît într-o stare de sfișiere.

Cu toate acestea, îl vedem uneori încercînd să tranșeze dilema sacrificînd unul sau celălalt dintre termeni, dar totdeauna e absolut zadarnic. Cînd cedează pasiunii sale pentru imobilitate, va încerca să-și oprească ardoarea înșăși, va lăsa ca senzația să scadă și încetul cu încetul să amortească în pacea apelor interioare; aceasta se va instala atunci în „sentimentul universal de repaos“ care sălășluiește în ființa sa profundă, dar care uneori îi provoacă neliniști, „căci el acuză poate o inerție sterilă“¹. Lacul poate într-adevăr să adoarmă în smîrcurile lui, iar senzația care s-a cufundat în el nu va mai avea nicicînd forța de a mai țîșni la suprafață, de a se realiza în operă de artă. Dar cînd alege să-și salveze ardoarea sensibilă, el nu va reuși să realizeze o adevărată creație. Dorința lui de a păstra freamătul cel mai trecător al unei impresii, nevoia de a-i căuta pe viu un echivalent artistic îl vor determina să deseneze crochiuri și schițe, nu tablouri. „Căci studiul nu e tablou, și, adaugă Fromentin, nevoia de a culege informații, curiozitatea aceea... de a surprinde lucrul exact și a-l exprima, m-au determinat să fac studii bune, dar nu mă vor face să execut tablouri bune...“² Unei lucrări pictate în tușe mari și atît de repede îi va lipsi totdeauna acea putere de compoziție simfonică care pentru Fromentin definește marea artă și pe care o poate conferi numai străbaterea unui mediu interior. Adevăratul pictor se revelă în felul în care utilizează crochiurile, marele scriitor în felul în care dă formă notelor sale. Dar Fromentin se crede condamnat să oscileze între aceste două forme de expresie deopotrivă nesatisfăcătoare: schița și tăcerea.

Uneori, pendularea conține totuși, și cîte o mișcare tainică intervine pentru a armoniza în el ardoarea și seninătatea și-i redă unitatea interioară: astfel, în textul următor, extras din corespondența de tinerețe, unul

¹ *Scrisori din tinerețe*, p. 132.

² *Correspondență*, p. 57.

dintre cele mai frumoase din câte ne-a lăsat și în care vedem cum din însăși inima plingerii lui sterile se înalță dintr-o dată harul unui răspuns :

Am ajuns, prietene, în amurgul tinereții mele ; încep să văd, așa cum îți spuneam mai sus, lungimea umbrelor, crescînd. Știi, e anotimpul în care în mine se instalează un mare calm, în care sufletul meu devine sonor ca aerul într-o seară umedă, cu simțurile potolite, cu inima liniștită, puțin înourată ; fulgerele care o brăzdează din cînd în cînd sînt fulgere de toamnă, care nu aduc furtuna... În clipa aceasta, nu știu de ce, am ochii plini de lacrimi și simt cum se înalță încet de la inimă la buze, un suspin asemeni cu acele bășicuțe de aer pe care le vedem ieșind încet și fără zgomot din izvoarele străvezii, străbătînd apa fără a-i tulbura suprafața... Senzațiile acestea, indiferent cît de puternice, vor fi oare sterile ? Oare să nu fie bună la nimic facultatea aceasta atît de vie de emoționare ? ¹

Fraze admirabile de sugestie interioară și care e de înțeles că l-au emoționat pe un Sainte-Beuve. Fără îndoială, trebuia ca sufletul să-și sape în sine acest spațiu de rezonanță umedă, trebuia ca cerul să se baricadeze în fața asaltului marilor spații și trebuia ca o viață acută, dar surdă, să pătrundă pînă în cele mai adînci profunzimi ale sufletului și să facă simțit acolo prin fulgerări iuțeala zvicnirilor sale pentru ca la suprafață să se înalțe un semn că viața profundă a fost atinsă de emoție. Căci suspinul acesta e cu adevărat un răspuns, bula, o exalare a ființei, un mesaj venind de aiurea pentru a semnifica marea tăcere. Și dacă Fromentin nu înțelege sensul acestui mesaj, surditatea aceasta nu-i scade în nici un fel prețul ². Frumusețea imaginii finale, ușurința miraculoasă cu care desfășoară metafora pînă în cele mai

¹ Scrisori din tinerețe, p. 157.

² În același fel, se întîmplă și la Proust ca realitatea pierdută să reînceapă brusc a trăi în însuși actul care-i constată și-i deplînge dispariția. Cf. în legătură cu aceasta, excelentele

neînsemnate nuanțe, adevărul echivalențelor proprii, sint oricum pentru noi semnele unei creații autentice și ale unui deznodământ interior. Bășicuța se ridică încet într-un lichid care nu-i mai frânează ci-i susține ascensiunea; pusă în mișcare de propria-i ușurință, aspirată de spațiul exterior la care se înalță pentru a se împreuna cu el, ea nu sfișie pacea sufletului, nu iscă în el nici virtuți nici figuri. Elastică precum o picătură de aer, se insinuează cu toată suplețea rotunjimii ei închise și se strecoară în țesutul coerenței lichide. În cele din urmă, iese afară fără măcar să fi străpuns suprafața apei; ajunsă imobilă și firească, asemeni unei ecloziuni, miracol al unui cuvânt care nu ar sparge tăcerea, dar în jurul căruia liniștea s-ar instala din nou, ca un ecou spontan, ca mediu familiar al limbajului.

Întâmplarea îmi furnizase tema, rămânea să găsesc forma. Instrumentul pe care-l țineam în mână era atât de stângaci, încît la început m-a descurajat. Atunci, insuficiența meșteșugului meu m-a sfătuit, ca expedient, să caut un altul, iar dificultatea de a picta cu penelul m-a făcut să încerc să iau în mână pana...¹

Pană sau penel, pentru un artist nemulțumit de sine trebuie să fie ispititor să-și raporteze eșecul nu la vreo piedică de ordin intim, ci doar la stîngăcia instrumentului de lucru sau a mîinii. În cazul lui tocmai slăbiciunea mijloacelor de expresie e făcută direct răspunzătoare de dificultățile impresiei însăși: o slăbiciune pe

observații ale lui Cl. E. Magny, *Histoire du roman français depuis 1918*, t. I, p. 200: „Acest demers al gîndirii care procedează *tollendo ponens* e foarte frecvent la Proust și am putea chiar spune că, asemănător propozițiilor care alcătuiesc binecunoscutul sofism al mincinosului, aproape totdeauna oricare din frazele lui conține în sine însăși propria sa negație, care o compune și o desăvîrșește conferindu-i un sens total, cu atât mai constructivă și mai plină de promisiuni pe cît părea la prima vedere de negativă și pesimistă.

¹ O vară în Sahara, Prefață.

care o poate remedia. Reușita e așadar promisă aceleuia care va fi în stare să stăpînească pe deplin o tehnică sau un limbaj, pentru a scăpa de neputința de a picta, va fi deajuns să învețe să picteze.

Așadar, Fromentin începe o lungă ucenicie tehnică, care în cele din urmă va face din el unul dintre cei mai buni meșteșugari în pictură din vremea sa. O știință dobîndită cu mare trudă, dar pe care epoca a sfîrșit prin a i-o recunoaște și a i-o răsplăti, cîteva medalii de aur și de argint, locul rezervat în juriile de selecție la Saloane, Legiunea de onoare dovedesc că de acum înainte a fost admis printre profesioniștii, ba chiar printre profesorii de pictură. Dacă nu ar fi murit prematur, probabil că Academia i-ar fi consacrat acest succes. Dar pe planul vieții interioare, tabloul e cu totul diferit: nici o reușită, ci un sentiment dublu de faliment și de plictiseală, o activitate resimțită pe zi ce trece din ce în ce mai mult ca o corvoadă sterilă. Totul se petrece într-adevăr ca și cum o atenție atît de excesivă acordată procedelor tehnice sfîrșise prin a înăbuși în el gustul de a picta. Studiul nostru nu pretinde să-i aprecieze opera de pictor: ci ar voi să arate de ce anume Fromentin a ajuns să se detașeze de pictură și de ce, pe planul vieții interioare, întreaga lui operă propriu-zis picturală reprezintă un incontestabil eșec.

Motivele acestui eșec sînt deopotrivă exterioare și intime. Perfecționările tehnice, studiul marilor maeștri, frecventarea atelierelor precum și preocuparea din ce în ce mai mare pentru un public a cărui audiență ținea să o cîștige și să o păstreze, toate acestea au conspirat să-l facă să considere pictura o meserie, o carieră, și să-l îndepărteze treptat de vocația sa originală. În ea, Fromentin vede din ce în ce mai puțin un mijloc de a se descoperi pe sine prin redarea impresiilor proprii. Animat inițial „de concepțiile cele mai personale din lume“, el n-are îndrăzneala de a duce mai departe această originalitate: căci „particularizindu-te, sfîrșești

prin a nu te mai înțelege..."¹. Și el nu se poate înțelege pe sine decît dacă toți îl înțeleg, nu se poate admite pe sine decît dacă toți îl aprobă. Nevoia lui disperată de asentiment, pe care-o dovedește într-un mod aproape bolnăvicios întreaga lui corespondență, oroarea de aventuri solitare îl duc așadar foarte curînd pe căile comune. Doritor să se integreze într-o tradiție care să-i susțină incertitudinile, el se vrea original doar în raport cu ea, și în cadrul ei. Iar principalele reguli ale meseriei sale și le va scoate tot din această tradiție.

Esențialul fiind să izbutească o scenă de gen, îi va fi necesar să caute în natură *subiectul*, motivul, „substanța și ideea generatoare a unui tablou“. Celé mai bune peisaje vor fi deci acelea în care această idee va apare în modul cel mai evident, acelea de exemplu, care „oferă episoade luate de-a gata din viața cîmpenească...“ Natura cea mai susceptibilă de a se transforma în tablou va fi o natură deja compusă ca un tablou. Așadar e vorba nu de o exigență pur interioară a unei armonii căreia trebuie să-i dea naștere, ci de o atitudine preconcepută, de o „idee“ anterioară oricărei experiențe sensibile care va interveni din afară pentru a da o formă și pentru a aduna cu forța diversele elemente ale peisajului. Fromentin proclamă „incontestabila superioritate a ideilor generale în materie de artă“, și în ultimele pagini ale cărții *Un an în Sahel*, el dezvoltă liniile generale ale unei estetici care urmărește să depășească singularul, mergînd spre tipic și să supună capriciile sensibilității regulilor fixe ale gustului universal. Exigență „clasică“, recunoscută și lăudată de toți comentatorii săi, de la Sainte-Beuve la Thibaudet, care-l împinge să-și domine și să-și judece impresiile, și să rețină printre ele doar pe acelea care i-ar putea servi la construirea unei ordini.

Și totuși, virtutea aceasta ni se pare a fi elementul cel mai puțin original și realmente mai mediocru în cazul lui Fromentin, oricum cel mai contrariu ambiției sale din vremea debutului. Căci ordinea aceasta de pură ra-

¹ *Scrisori din tinerețe*, p. 121.

țiune se situează la antipodul unei armonii adevărate; neoclasicismul acesta se întâlnește cu cel mai nefast academism. Departe de a suscita în datul sensibil un echilibru în care sufletul s-ar putea regăsi, judecata aceasta atât de lăudată reușește doar să suprimă viața impresiei, să-i înăbușe chemarea intimă. Sensibilitatea e dirijată de el, nicidecum interogată sau provocată. Fromentin însuși mărturisește că preocupările lui de pictor sfârșesc prin a-l împiedica să simtă; fericit e Du Mesnil pe care nu-l hărțuia obsesia tabloului de realizat...

*Pentru tine, amice, care n-ai nevoie să te servești de ele, vei găsi în pădure senzații unice...*¹

Dar pentru Fromentin, care trebuie să utilizeze tot ceea ce simte, bucuria lucrurilor s-a stins. Aceasta nu renaște decît atunci cînd omul reapare din spatele pictorului și cînd consimte să redevină o sensibilitate pură: „De asemenea, uneori, atunci cînd pictorul dispăre în fața naturii, inima omului se dilată cu o energie prodigioasă. Schimbările acestea mă reîmpacă cu mine însumi dovîndu-mi că artistul n-a ucis în mine toată sensibilitatea naivă.”²

Pe scurt, tot ceea ce face a fost viciat, pervertit de preocuparea față de alții; căci un tablou e ceva pe care aproapele nostru vrea să-l vadă, pe care aproapele nostru vrea să-l înțeleagă. Gustul său pentru rezonabil și pentru tipic ascunde, ca în cazul majorității neoclasicismelor, dorința de a coincide cu viziunea cea mai comună. Trebuie — și dorința aceasta coincide după cum se va vedea cu convingeri foarte profunde — trebuie să adopte o serie lungă de habitudini. Cînd va descoperi Africa, cîte eforturi ca să-i atenueze caracterul inedit, să-și facă iertată descoperirea acesteia!

Partea grea este, repet, să trezesc interesul publicului dumneavoastră față de unele ținuturi pe care le ignoră.

¹ Scrisori din tinerețe, p. 195.

² Scrisori din tinerețe, p. 247.

Partea grea e să arăt aceste ținuturi pentru a le face cunoscute și, totuși, să le fac cunoscute în accepțiunea obișnuită a lucrurilor deja familiare, să degajez frumosul de bizar...¹

Trăiască viziunea familiară, ba chiar viziunea casnică... Și exotismul lui se ferește într-adevăr să nu accentueze exagerat culoarea locală: în spatele Africii el vede în filigran alte țări, Palestina și tot pitorescul biblic, în arab recunoaște omul primitiv din toate timpurile. Pictează prin aluzii, depășiri și referințe, obsedat mereu să coreleze necunoscutul de cunoscut, liniștindu-se doar atunci când va izbuti să transforme ineditul într-un nou poncif al cărui furnizor atitrat și victimă va fi devenit el însuși.

Căci după ce a acceptat Africa aceasta oferită de pictor, publicul îi cere neconținut altele noi, dar mereu ilustrații asemănătoare. Cea mai mică digresiune dincolo de terenul acesta rezervat îi va deveni curînd interzisă. Trebuie să picteze de zece, de douăzeci de ori același căluț arab plantat pe malul aceluiași lac mic și cerul acela vast în care devenise specialist: legat prin propria sa reușită de o activitate din ce în ce mai automată² și din ce în ce mai desăvîrșită, care a sfîrșit prin a afecta în el doar straturi cu totul superficiale. Așa e „hamul picturii, cel mai greu de purtat din cîte se cunoaște...”³. Cum să nu începem să ne gîndim că tocmai în toiul acestui succes s-a simțit și mai profund mediocru și mai vid decît fusese pe vremuri în spaima neputinței sale din tinerețe? Asemeni eroului propriului său roman, „a ajuns să semene cu toată lumea..., a ajuns să nu mai fie nimic, admitînd că a fost vreodată ceva”. Îi putem pe

¹ *Un an în Sahel*, p. 209.

² „Intorcîndu-ne împreună, ne vorbește de necazurile pe care le are cu pictura; de indiferența cu care privește reușita unui tablou, în timp ce pâlăvrăgește mult despre gustul lui pentru scris...” *Jurnalul Fraților Goncourt*, II, p. 111.

³ *Correspondența*, p. 134.

bună dreptate lăuda „delicatețea“, adică modestia : într-adevăr, Fromentin dispare în spatele reușitei sale, o reușită care se deosebește puțin de un eșec. Iar satisfacția finală, exact ca și modestia eroului său, este fără îndoială un simplu orgoliu întors și înfrînt, semnul unui destin ratat, o formă nemărturisită a demisiunii de sine.

Dacă se îndreaptă atunci spre literatură, o face pentru a afla în aceasta o recreație. Totdeauna literatura a rămas pentru el o activitate distractivă, un „violon d'Ingres“. Fromentin scrie liber, fără vreo preocupare pentru reguli și tehnici, ca un amator integral ; și tocmai această libertate salvează în el toată prospețimea impresiilor. Cu pana în mînă, își îngăduie să redevină el însuși. Scriind *Dominique* de exemplu, se preocupă prea puțin să realizeze o operă ireproșabilă¹ ; el ține în primul rînd „să-și placă, să-și producă din nou emoție cu amintirile sale...“² ; așadar pentru el contează mai degrabă să nu aibă a-și reproșa nimic sieși, și să păstreze în acest scop în opera creată mișcarea și inflexiunea exactă a emoției sale creatoare. Intriga romanului își ia viața, *tempo*-ul ei, surprinzătoarele ruperi de ritm tocmai din aventura acestei creații :

Îmi pierdusem respirația după ce am scris scena despărțirii, am sărit brusc la ultimul capitol numai ca să-mi vin în fire, și parcă dintr-o nevoie strict personală de a mă odihni un interval de mai mulți ani într-o încheiere de existență mai senină...³

Nici o premeditare, nici o știință prealabilă nu mai vin să constrîngă prospețimea descoperirilor. „Nu posed nici o idee despre ținuta, logica și adevăratele condiții de echilibru ale unei cărți construite...“ Fericită igno-

¹ Fromentin supune într-adevăr romanul său judecății lui George Sand, dar dacă ascultă cu deferență părerea acesteia, în cele din urmă nu acceptă decît foarte puține dintre schimbările sugerate.

² *Corespondența*, p. 139.

³ *Idem*, p. 144.

ranță care îngăduie în cele din urmă acestei cărți să se desfășoare și să se stabilească în armonia unui adevărat echilibru. Ordinea se naște în acest caz din lăuntru, din simpla desfășurare a evenimentelor re trăite, a căror scurgere firească nu mai e deviată de vreo prejudecată anterioară sau exterioară aventurii. Însăși concluzia morală — de altminteri destul de puțin clară din moment ce Fromentin afirmă că nu e „prea sigur că a vrut să dovedească ceva“ — se prezintă ca o topire melodică a tuturor temelor romanești țesute de-a lungul întregii sale opere. Desigur că odată cu *Dominique*, și aceasta a fost poate singura sa reușită totală, Fromentin a atins plenitudinea expresiei de sine; succes devenit posibil grație libertății intenției sale, grație relativei necunoașteri¹ a tehnicii romanești și probabil și grație condițiilor specifice activității literare care o fac să-și situeze realizările în timp și spațiu și oferă prin însuși acest fapt artistului un alt mediu interior în care să-și construiască echilibrurile sale.

Regină a spațiului, pictura își interzice sugerarea lumii temporale; or, tocmai această limitare l-a împiedicat pe Fromentin să atingă prin ea acea unitate armonică a ființei a cărei iritată promisiune îi era adusă de fiecare impresie. Căci impresia lui nu e nicidecum temporală; ea îl șochează și îl posedă pe moment; e ca un rapt acut, ca un fulger care-i sfișie dintr-o dată pacea reculegerii interioare și urzeala pîsloasă a lucrurilor. Cu o violență indiscretă, ea aruncă o legătură nemijlocită între conștiință și peisaj, iar tabloul care pretinde

¹ În realitate, această ignoranță nu se verifică în toate momentele operei. Unele părți, așa cum a remarcat foarte bine domnișoara C. Raynaud, provin chiar direct din tradiția romanului din acea vreme; și e vorba tocmai de părțile cele mai calculate, cele mai puțin intime, cele care coboară cel mai puțin adînc în transparența reveriei retrospective. Unicul roman al lui Fromentin conține așadar simptomele neliniștitoare ale unei posibile secătui, din aceleași cauze care-i secătuiseră deja pictura; și poate că el însuși a scris așa de puțin doar pentru a-și păstra în sine naivitatea, deci fericirea de a scrie.

să desăvîrșească această legătură trebuie să se înscrie și el într-un spațiu în care toate semnificațiile se oferă, se etalează dintr-o dată. Actul de a picta abordează și fixează timpul ; în el, realitatea cea mai vie se crispează în imobil, și nu e deloc o întîmplare că una din temele cele mai familiare ale picturii lui Fromentin este tocmai elanul întrerupt, calul cabrat.

Și totuși cum s-ar putea scoate la lumină echilibrul acesta bănuît fără a-i dezvălui începuturile, sorgintea ? Cum s-ar putea justifica armonia unui moment care ar fi detașat de orice fel de întîmplare ? Ca și Proust, Fromentin va încerca așadar ispita de a se duce să caute în trecutul său o explicație a prezentului, de a se coborî în urma sa însăși, în căutarea unei chei pierdute. Dar coborîrea aceasta din nou în sine, constituind anume originalitatea căutării sale, nu urmărește cituși de puțin să redescopere un moment sau un punct original de la care să pornească toate clarificările ulterioare ale întîmplărilor sale ; dimpotrivă, e vorba să regăsească mișcarea grație căreia el și lucrurile au devenit încetul cu încetul ceea ce sînt. E o căutare mai puțin a trecutului și mai de grabă a timpului însuși și îndeosebi a activității misterioase exercitate în inima mișcării temporale și care a pregătît ivirea acestor haruri sensibile cu care îl copleșește fiecare clipă. Căci armonia nu se naște cituși de puțin din hazard, cea care în acest caz a urzit și a îmbinat totul e durată. A fost necesar ca lucrurile să trăiască mult timp unul lîngă altul pentru ca hazardul inițial al coabitării lor să devină necesitate. Lucrurile s-au dispus unele în raport cu altele în decursul unei foarte lente desfășurări. Legea ascunsă a coexistenței lor a constituit-o așadar timpul precum și ritmul deosebit de la caz la caz al scurgerii acestuia, lege care evdient nu poate fi descoperită printr-o simplă străfulgerare a conștiinței, indiferent cît de violentă îi e lumina. Idei, sentimente, peisaje, toate lucruri trăite, știute sau resimțite își stabilesc aici temeliile într-o profunzime de durată, și cel care va voi să le surprindă din nou în ordinea lor auten-

tică, va trebui să se scufunde în această profunzime, să-i exploreze resursele, să-i îmbrățișeze pulsația creatoare.

Pentru aceasta, îi vor fi necesare îndemnurile impresiei sale înseși; căci deși aceasta țîșnește din prezentul ei, continuă să cuprindă în sine o oarecare aluzie la o existență anterioară. Nici măcar o bucurie a simțurilor nu e posibilă fără o oarecare aură de anacronism care conferă prezentului „parfumul zilelor de altădată”¹. Salvarea aceasta pe care Fromentin o gustă de exemplu atît de puternic în Algeria doar pentru că-l face să se gîndească la Palestina biblică: „Marele farmec al (călătoriei) mele e că mi se pare că am călătorit în vremurile de demult și că am străbătut țara Bibliei și a patriarhilor. Africa e un anacronism viu...”²

Dar experiența e și mai prețioasă atunci cînd timpul e sesizat în ea nu numai în puterea lui de a dezrădăcina, de a sfîșia, ci și ca o forță care a dat viață acestui anacronism și-i îngăduie să existe în fața ochiului unui pictor, în strălucirea actuală a armoniilor sale. Atunci Fromentin se instalează în acea regiune, încearcă să-i adopte ritmurile, „nu se grăbește”. Nu se străduiește să-și așeze șevaletul în fața peisajelor, ci să trăiască în ele și cu ele, respectîndu-le legile intime, așa cum împlînzești un animal sălbatic.

*Vizitasem de mai multe ori Algeria; am pătruns mai adînc în ea și am locuit în ea mai temeinic. Un soi de aclimatizare intimă și definitivă... mă făcea să o accept ca obiect de studiu.*³

Și, de la O vară în Sahara, în care izbucnește primul entuziasm al descoperirii, pînă la *Un an în Sahel*, scris doi ani mai tîrziu într-un moment în care a devenit pe jumătate african, peisajele lui se modifică într-adevăr

¹ O vară în Sahara, p. 60.

² Scrisori din tinerețe, p. 187.

³ O vară în Sahara, X.

în sensul intimității familiare. Devin mai rare aceste schițe rapide, smulse filelor unui carnet de drum, orbitoare prin culoare și precizie pitorească, dar puțin cam seci și aproape plate în scînteierea lor, dar un sens nou al supleței interioare, o manieră mai lentă, mai puțin indiscretă, poate în egală măsură mai puțin regală de a intra în contact cu secretul ființelor și lucrurilor. Nu mai resimțim aviditatea uluită care constituie tot farmecul primelor povestiri, ci gustăm roadele unei cunoașteri simpatetice și profunde. Explorarea febrilă de la început a devenit o plimbare în cursul căreia cititorul, exact ca naratorul din *Dominique*, poate arunca asupra lucrurilor „o privire mai liniștită, mai atentă, ca să zic așa, deprinsă deja cu ele fără efort.”¹ Artist și peisaj s-au pus de acord de acum înainte, în contact amîndoi pe o durată comună. Iar forța anumitor intuiții e atît de mare încît ele ajung aproape să-l scutească pe cel care le încearcă de a trăi în timp această comuniune, conferindu-i dintr-o dată cunoașterea intimă care în mod firesc n-ar putea fi dobîndită decît în decursul unei îndelungi aclimatizări :

*Intimitatea aceasta care abia începe era oare veche sau nouă? Nu mai puteam ști, într-atîta de mult intuiția lucrurilor mă făcuse să trăiesc cu ele, într-atîta ceea ce bănuiam despre ele semăna cu anticipație cu niște obișnuințe...*²

Așadar, adevărata intuiție, sentimentală sau artistică, nu e ascuțișul care ne-ar face să pătrundem dintr-o dată în inima lucrurilor și a ființelor, ci mai degrabă această „bănuială” atît de asemănătoare unui început de obișnuință, privirea aceasta care se acordă cu ritmul lor interior, le anticipă destinul, și ne dă posibilitatea să parcurgem împreună cu ele, în răstimp de o secundă, întreaga curbă. În clipa care se întredeschide vedem întinzîndu-se imense plăji de durată.

¹ *Un an în Sahel*, p. 8.

² *Dominique*, p. 18.

În tot cazul, nu există intimitate autentică fără o oarecare formă de comuniune temporală. Nu ar folosi întru nimic să atacăm aici această problemă frontal: orice cunoaștere rămîne mediată și lăaturalnică; ființele și lucrurile nu pot fi abordate decît din profil. Ceea ce e incomparabil în arta lui Fromentin ține fără îndoială de această cerință esențială: căci lui îi place întotdeauna să lumineze lucrurile dintr-o parte, să atenueze, să asurzească, uneori chiar să banalizeze expresia și imaginea, cu scopul de a le oferi cea mai bună șansă de a se insera fără dificultate și oarecum oblic în continuitatea tramei interioare. E vorba de a stabili cu lucrul care trebuie redat un contact lipsit de violența sau de ilegitimitatea unei joncțiuni imediate, ci care pare împlinirea unei uniuni îndelung preparate, sfîrșitul unei lungi călătorii în doi. Și desigur că Fromentin artistul ajunge să se intereseze mai degrabă de pregătirea acestei uniuni decît de sfîrșitul ei, fraza lui rămîne de o nuanță palidă și puțin asurzită, îndeobște orientată după linia unei melodii minore și coborîtoare, cu voință oprită dincoace de nivelul la care expresia ar fi atins întreaga ei plenitudine¹. E ca și cum și-ar condamna adevărurile să rămînă învăluite și quasivirtuale, pentru a lăsa să se desfășoare mai bine, în spațiul liber care precedă definitivă lor punere în formă, jocul tăcut al armonizării lor reciproce.

Și totuși, se întîmplă ca această cerință să rămînă nesatisfăcută. Căci există o serie de expresii, de sentimente pe care nimic nu le vestește și care izbucnesc fără nici un preaviz în surpriza unui moment: dragostea, de exemplu. Vedem cum dragostea se strecoară brusc în cursul unui destin, al cărui echilibru îl tulbură, și ale cărui date riscă să le dezacorde. De aceea, pentru pacea interioară, iubirea reprezintă un pericol care trebuie categoric anihilat; și aceasta nu se poate întîmpla

¹ Fromentin e perfect conștient de această caracteristică a stilului său: „Dealtminteri, de la un capăt la celălalt, vor lipsi accente, afirmații mai ferme, puncte mai mari pe i“ (*Corespondență*, p. 140).

decît obligînd dragostea să renunțe la insolitul ei inițial, forțînd-o să se asimileze de la sine cu trama profundă, cu linia de desfășurare temporală a existenței pe care inițial părăsise că o va dezorienta.

Acesta e rolul *seducției*. Va trebui să-l facă pe celălalt, pe ființa iubită, să trăiască în ritmul său propriu, să meargă în propriul său pas, pe scurt să se descopere asemeni cu ceea ce sîntem noi înșine prin ritmul aceleiași durate și prin etalarea acelorași peisaje. În cursul lunilor de vară pe care le petrec împreună la Trembles, Dominique o atrage astfel pe Madeleine spre el făcînd-o să trăiască în locurile în care viața lui însăși s-a modelat, o învăluie într-o rețea subtilă și continuă de atenții, de amintiri, de aluzii și de peisaje care prin toate amănuntele lor o readuc spre centrul ascuns, dar fără aceea inexplicabil, în care s-a construit încetul cu încetul propriul său destin :

*Găseam cea mai mare plăcere în a o introduce în felul acesta în familiaritatea atîtor lucruri legate de viața mea. Era asemeni unei suite de confidențe subtile care o inițiau în ceea ce fusesem eu și o făceau să înțeleagă ceea ce eram. În afara voinței de a o înconjura cu lucruri plăcute, cu distracții și atenții, mai era și acea tainică dorință de a stabili între noi mii de raporturi de educație, de inteligență, de sensibilitate, aproape de naștere și de rudenie, care trebuiau să facă prietenia noastră mai legitimă dîndu-i în plus nu mai știu cîți ani în urmă...*¹

Stranii demersuri, care nu ar putea merita cu adevărat epitetul de seducătoare dacă am considera că seducția e inseparabilă de mișcarea de cucerire prin care o dorință încearcă a-și anexa o altă dorință și a-și crea un viitor comun. În cazul de față, dorința privește nu înainte ci înapoi : e un trecut comun pe care vrea să-l reconstruiască ; ea se străduiește să dea din nou iubirii

¹ Dominique, p. 160.

o istorie ba chiar o preistorie care-i explică și-i justifică surprinzătoarea apariție. E vorba de a întemeia, în fapt și în drept, sentimentul acesta aparent gratuit, și al cărui scandal nu va fi resorbit decât atunci când vom fi arătat grație cărui ansamblu de legături, grație cărei arhitecturi de raporturi esențiale se leagă el în plus de existența intimă. Numai atunci sentimentul acesta va fi încetat să mai fie un aventurier periculos, cu urmări imprevizibile. Întreaga lui istorie anterioară explorată, reconstruită, îi va prezice și-i va garanta viitorul. Din ilicit, el va fi devenit legitim, aproape firesc; tot atât de firesc, sugerează Fromentin, ca o legătură de rudenie¹. Dar pentru a-și dobîndi diploma de noblețe, îi va fi trebuit să facă o baie în trecut, să-și petreacă mult timp în pacea apelor adînci; unicul mijloc, pentru Fromentin, de a-i atenua virulența, și de a-l echilibra cu acea nevoie de permanență existentă în profunzimile lui cele mai adînci.

Echilibru cu totul instabil totuși, și pe care riscă să-l nimicească cel mai mărunț eveniment nou, cel mai infim apel al necunoscutului. Iată de ce iubirea aceasta se refuză cu încăpăținare oricărui proiect, oricărei realizări în viitor, iată de ce aspiră să rămînă la rezultatele dobîndite. Desigur, se va zice că situația în care se găsesc prinși fără să vrea lipsește iubirea lor de orice viitor licit, dar se pare că obstacolul acesta nu face decât să-i ușureze și să-i exalte înflorirea. Condamnați la o existență de pe o zi pe alta, dar prin însuși acest fapt scutită de toate repunerile în discuție care întovărășesc construirea unei vieți deschise, ei se instalează într-adevăr fără prea multe dificultăți în voluptatea unui trecut imobil; și așa cum senzația amortește în inerția apelor adînci, dorința ațipește și ea încetul cu încetul, renunțînd foarte curînd să se mai răsfrîngă asupra oricărei creații. În ambele cazuri, nimic nu s-a produs, nu s-a realizat,

¹ Fromentin a sfîrșit într-adevăr prin a se căsători cu o fată pe care o cunoscuse încă de copil, pe nepoata celui mai bun prieten al său Du Mesnil, aproape propria sa nepoată.

și putem vedea că eșecul sentimental al lui Dominique pe lângă Madeleine corespunde în profunzime neputinței artistice a lui Fromentin însuși. Pentru sentiment, ca și pentru senzație, plăcerea prealabilului, nevoia de armonizare au paralizat fața pur creatoare și au împiedicat orice răzbatere spre ulterior. Madeleine și Dominique se mulțumesc să rămână veșnic logodnici, exact așa cum Fromentin rămîne în pragul marei picturi.

Ba chiar ne putem întreba în ce măsură nu cumva au căutat în mod inconștient obstacolele care i-ar putea duce la o situație fără ieșire. Dominique o iubește de multă vreme pe Madeleine, dar nu-și mărturisește sieși în mod limpede această dragoste decît în clipa cînd constată că ea devine imposibilă, în ziua căsătoriei prietenei sale. Nimic mai surprinzător atunci decît explozia unei suferințe în care furia se amestecă cu o vădită bucurie :

Imi spuneam : „Iubesc o femeie măritată“. Rămîneam fixat asupra acestei idei, îmboldit în mod vag de ceea ce ea avea iritant, dar îndeosebi atras și fascinat ca să zic astfel de ceea ce ea conținea imposibil.¹

Fascinație a unui viitor închis, a unui contact interzis, iritare a ilicitului, dar mai mult decît acestea ispită a unei stări sentimentale căreia nimic nu i-ar putea tulbura echilibrul interior, reușita strictă. Evenimentul însuși se află în acest caz obligat să răspundă de acea ciudată vocație a neputinței pe care o posedă Fromentin și eroul său ; grație lui orice viitor se vede anihilat, orice prezent lăsat să se epuizeze în sterilitate, să se lase să recadă neconținut în starea de trecut ; cînd va deveni amintire va fi doar cules și salvat.

Căci numai în trecut se refugiază și în cele din urmă se realizează totul ; întreaga viață se orientează spre trecut și în funcție de trecut. Așadar Dominique trăiește doar pentru a re trăi nu se simte pe sine decît pentru a se resimți. În orice bucurie prezentă el gustă cu an-

¹ Dominique, p. 166.

ticipație amintirea fericită al cărei germen e depus în el de această fericire. Fericirea nu e în acest caz decât promisiunea fericirii, iar prezentul doar locul în care se înregistrează amintirile viitoare. În cele din urmă, iubirea e trăită de-a-ndaratele : nu există vreo atitudine mai familiară pentru Dominique decât aceea a omului ocupat să privească peste umăr, concentrându-și nebuște atenția pentru a reține în el ultima imagine a unei fericiri pe cale de a dispărea. Astfel, în ziua aceea de vară în care, stînd în picioare la pupa vaporului care-l plimbă încet pe o mare aproape moartă, el contemplă dîra de spumă fugind :

Intr-una din zile, vaporul aproape că nu se mișca. Curenți insensibili îl conduceau, abia făcîndu-l să se le-gene. Mergea drept și foarte încet, ca și cum ar fi alunecat pe un plan solid ; zgomotul siajului nu se auzea, într-atît de încet se despica apa sub chilă... La bord nimic nu mișca. Marea era înche-gată de parcă ar fi fost plumb topit. Cerul limpede și decolorat sub strălucirea amiezii se resfrîngea parcă într-o oglindă mai întu-necată...¹

Peisaj care simbolizează admirabil tendințele cele mai profunde ale lui Fromentin : mare de odihnă, pînze ale unei reculegeri pe care ușoara derivă a vaporului le împiedică să se închege în stagnare, dar în care toate elementele unei intruziuni exterioare nu riscă să tulbure pacea sufletului, oscilații ale valurilor, apă spintecată de tăișul chilei, strălucire a unui soare prea violent se află unite în toropeala tristă a fericirii și reduse să sugereze numai viața timpului ce se scurge.

Sau, mai degrabă viața unui timp care s-a și scurs pe jumătate. „Cînd tovarășii mei s-au trezit, ei m-au găsit ocupat să privesc siajul...” Siajul unui sentiment rămas viu în marea letargie a ființelor și lucrurilor, și care a continuat să-și traseze dîra în pacea unei mări

¹ Dominique, p. 166.

închegate și a unui suflet atent. Dar pentru că fiecare nouă clipă face ca dragostea aceasta să devină din ce în ce mai împlinită, palpitarea siajului înseamnă în cazul de față doar viața amintirii care începe. Și sufletul se interesează doar de această amintire pe cale de a-și săpa culcușul. Sufletul se îndepărtează de la apele care se sfișie sub etravă, de la prezentul pe cale de a opera în el veșnic dureroasa lui incizie. Dimpotrivă, sufletul se atașează de lenta dîră, de acum înainte legată de un întreg strat adînc al trecutului și care, în continuitatea lui liniștitoare, constituie parcă linia sorții iubirii sale. Poezie a siajului care, dacă durata interioară se mai încheagă întrucîtva, dacă ea se sprijină și se etalează pe alte durate exterioare sieși, va putea deveni, așa cum vedem în finalul lui *Dominique*, o poezie a brazdei. Dar indiferent că e vorba de brăzdarul plugului sau de etravă, eroul se abate totdeauna de la punctul de pornire al drumului; pentru el evenimentul inițial, apa despicată, pămîntul sfișiat e doar începutul unei istorii absolut interioare care-i va modifica profund sensul. Astfel, într-unul din episoadele cele mai frumoase ale romanului său, în care-l vedem pe Dominique urmînd-o pe Madeleine pe un cîmp moale și privind „în pămîntul moale urma pantofilor strîmți cu tocuri mari”:

Priveam urma aceasta fragilă, o urmam ... Calculam cam cît ar fi putut dura. Aș fi dorit să rămînă încrustată pe veci, ca o mărturie a prezenței ei, pentru epoca nedeterminată cînd aș fi trecut din nou pe aici fără Madeleine... Și mă opream pentru a mai observa încă o dată în sinuozitățile potecii siajul acesta bizar lăsat de ființa pe care o iubeam mai mult decît orice chiar pe pămîntul unde văzusem lumina zilei.¹

Fetișism al semnului magic incrustat cu disperare în moliciunea solului, fetișism al memoriei, pentru ca să constituie mai tîrziu o mărturie în favoarea verității

¹ *Dominique*, p. 172.

amintirii : la Fromentin sînt foarte frecvente atari momente de oprire, în care ființa se concentrează asupra unui eveniment a cărui urmă îi e absolut necesar s-o conserve în el, la nevoie chiar și prin mijloace materiale. Acesta e sensul inscripțiilor și datelor cu care tînărul Dominique și-a acoperit pereții camerei sale ; el vrea să lase „atestate ale lui însuși“, vrea să constate și să noteze „nu știu ce element identic“ care s-ar regăsi într-o serie de momente separate unul de celălalt, dincolo de tribulațiile vieții temporale : mijloc de reconstituire punct cu punct, linie cu linie, a fericitei continuități a unui siaj esențial, așa cum un geometru extrapolează o curbă. Și Dominique nu va pune capăt acestor practici, „acestui travaliu de reflecție asupra identității omenești în timp“, decît după căsătorie, adică atunci cînd va încredința unei morale noi, moralei obișnuințelor, sarcina de a menține în el această continuitate vie.

Lectura corespondenței sale ne îngăduie să verificăm ușor faptul că această cultură a amintirii a căpătat un aspect voit și aproape sistematic¹, căci în ea putem vedea aceleași preocupări și aceleași metode aplicîndu-se unui domeniu al experienței cu totul diferit, domeniului senzațiilor pure. El le lasă să îmbătrînească și să se instaleze în el într-un mod foarte conștient, încredințînd timpului opera de epurare, de decantare și de armonizare pe care el nu o putuse realiza în rapiditatea clipei. În felul acesta, „trecînd prin amintire, adevărul devine un poem, peisajul un tablou“². Căci „amintirea e un admirabil instrument optic“³, la drept vorbind, doar senzația însăși, dar dispusă într-o perspectivă nouă, care e aceea a ființei interioare. Impresia originală, la început violentă și dezordonată, capătă aici un relief, o unitate originală, capătă ceea ce Fromentin numește „imaginea refractată, sau dacă vreți, *spiritul*

¹ Asupra tuturor acestor probleme a se vedea excelentul articol al lui J. Talva în „Nouvelle Revue Française“, 1 aprilie 1909.

² *Scrisori din tinerețe*, p. 191.

³ *Idem*, p. 95.

lucrurilor“¹ pe scurt, un centru viu în jurul căruia se va putea reconstrui peisajul. Dar, în schimb, impresia originală pierde ceva din vivacitatea ei imediată, iar artistul va trebui și în cazul ei să transcrie momentul în care impresia își va afla în el ordinea fără a-și pierde încă toată vioiciunea, momentul acela în care amintirile „se degajă cu o limpezime adorabilă din confuzia incidentelor, și nu păstrează decît trăsăturile esențiale unității, fără a pierde nimic din viața lor“, sau „ele ajung să capete acea viață specifică și ideală, acea valoare absolută care face operele de artă“². Unicul atelier posibil al artistului va fi deci interioritatea lui limpede și plină de rezonanțe, cu totul asemănătoare „acestor alei mute și pustii, fără obstacole în calea sunetului, îmbibate de un aer umed și pătrunse de liniște“ ale parcului din Trembles, în timpul iernilor în care Dominique „se condensează, se concentrează, se închide pentru a nu mai putea fi sustras lumii înaripate, subtile, de viziuni și de miresme, de zgomote și de imagini“³ care-i umpluse existența în restul anului. Nu există creație care să nu înceapă prin a fi reculegere și posesiune de sine.

Singura nenorocire a lui Fromentin e că această posesiune trebuie să se realizeze prea adesea într-un climat cu adevărat de iarnă. Reculegerea nu se operează în cazul lui, ca la Guérin, de exemplu, în nopțile căldute încă pline de freamăt, în care centaurul simte treptat cum talazurile ardorii sale descresc. Dimpotrivă, în Fromentin, ceva oarecum înghețat, ceva trist ca o alee pustie, marchează întoarcerea la pace și la ordine : poate și aici ar trebui să atribuim lipsa de căldură excesului de premeditare, clarviziunii care l-a făcut să exploateze pînă la sistem și pînă la rețetă resursele prea bine recunoscute ale vieții sale interioare. Pictate după consumarea faptelor și din memorie, dar lipsite totuși de

¹ *O vară în Sahara*, XVII.

² *Scrisori din tinerețe*, p. 354.

³ *Dominique*, p. 52

strălucirea intimă pe care teoretic lunga lor gestație ar fi trebuit să o pună în ele, tablourile sale ar constitui pentru noi dovada că amintirea nu se lasă chiar atât de ușor cultivată și că în problemele sufletești nu există vreo tehnică infailibilă, așa cum crezuse Fromentin.

Și iată că impresiile acestea cumințite, potolite, din care pictura sa nu a izbutit să reînvie decît fantoma, renasc totuși în prospețimea lor nemijlocită și în armonia cucerită, deîndată ce autorul abandonează pene-lul și devine romancier. Aceasta pentru că nu se mai gîndește atunci să pună în ordine trecutul, să-l lase să se depună în el așa cum se decantează o apă tulbure; el vrea numai să-l pună în scenă, adică să-i redispună episoadele și să le facă să trăiască din nou în conformitate cu o perspectivă mobilă care va fi aceea a povestirii sale înseși. Să nu pierdem din vedere că în cazul de față nu e cîtuși de puțin vorba de un fenomen de reviviscență, nici de o resurecție datorată unui miracol al memoriei afective, cum se întîmplă la Proust, de exemplu. Trecutul va fi mai curînd jucat, mimat; viața nouă pe care romanul i-o atribuie adoptă neconținut ritmurile prezentului. „Uneori, scrie Fromentin într-o scrisoare din tinerețe, mă exerseze în aceleași impresii de altădată, încercînd, ca să zic așa, să re trăiesc trista comedie a tinereții mele și să mi-o joc mie însumi. A devenit o poveste pe care mi-o povestesc mie însumi pentru a încerca dacă, neputînd să o repun în acțiune, voi fi cel puțin sensibil la povestire”¹. Or tocmai o visare de acest gen a dus într-adevăr la *Dominique*. Pentru cel care i se lasă pradă, farmecul nu constă în imposibila „repunere în acțiune” a unui trecut despre care știe foarte bine că e consumat, ci în acea „sensibilitate” nouă care-i îngăduie să ia în considerare și să înțeleagă într-un mod diferit, grație povestirii pe care și-o povestește sieși, episoadele îndepărtate ale tinereții sale. Și aici totul se luminează în timp; timp dublu care la început e acela al cărui interval aducător de liniște îl des-

¹ Scrisori din tinerețe, p. 213.

parte pe narator de propria sa aventură, dar care este și timpul unei progresii romanești în lăuntrul căreia impresii, sentimente, amintiri reîncep să trăiască și să se cheme unele pe altele. Timp vertical al unei reculegeri în profunzime, peste care se suprapune timpul orizontal al unei desfășurări romanești, căci romanul nu e un lac, ci mult mai degrabă un pîrîu; el înaintează într-o curgere continuă, și fiecărei încrețituri pe suprafața apelor sale îi corespunde o mișcare în adînc.

În interiorul lui *Dominique*, lumea impresiilor și sentimentelor care postulează irezistibil o expresie, o clarificare, ar trebui așadar reasezată în perspectiva unei aventuri pe cale de a se desfășura, a unui destin pe cale de a se împlini din nou. E o perspectivă temporală față de care toate perspectivele spațiale ale cărții, peisaje fugace și plate, deschise spre viitorul vid al unui cer imens, dar și înrădăcinate în profunzimile gliei tradiționale, constituie aproape numai simbolul. Singura iluminare profundă a aventurii rămîne de ordin temporal, și va trebui să ne ducem să căutăm cheia sentimentelor și peisajelor în timp, într-o aventură anterioară sau ulterioară lor.

Curînd, suita evenimentelor va oferi înțelesul cutărei sau cutărei impresii enigmatice; de exemplu, criza de exaltare a tînărului Dominique, plimbarea sa la țară primăvara, în cursul căreia tot peisajul, arborii, păsările, copiii, lumina îi orientează liniile și activitatea în sensul unei aspirații ascensionale, accesele sale de febră poetică, întreagă această masă confuză de senzații, și de sentimente, converg spre descoperirea, făcută cîteva zile mai tîrziu de Dominique, a iubirii sale pentru Madeleine. Or, această iluminare ulterioară le va conferi retrospectiv adevăratul lor sens.

*A fost ca o revelație definitivă, care a completat revelațiile zilelor precedente, le-a reunit ca să zic așa într-un mănunchi de evidențe și, cred, le-a explicat pe toate...*¹

¹ *Dominique*, p. 84.

Iubirea aceasta de care nu-și dăduseră încă seama, dar care era totuși prezentă în ei, constituia așadar inima, centrul vibrator al acestei febre, centrul acestor poeme, al acestei primăveri. Și, fără îndoială, apropiate unele de altele, aceste simptome diverse trebuiau în mod necesar să alcătuiască mănunchiul convergent din care s-ar degaja evidența: numai că apropierea aceasta nu se putea opera decît în succesiunea lor însăși, așadar în timp, locul adevărat al descoperirii.

Încă și mai frecvent — căci iubirea lui Dominique se desfășoară în întregime într-o lumină de nostalgie — trecutul deține cheia pierdută. Și atunci e de ajuns ca o amintire să înceapă a se desena în filigran în spațele unei scene actuale pentru ca relieful acesteia să fie deodată modificat și adevăratul ei sens să iasă la lumină. Astfel, în seara aceea de bal la Madeleine care între timp se măritase, seară în care Dominique, rămas împreună cu Julie și cu Olivier, după plecarea celorlalți invitați, ascultă zgomotul trăsurilor care se îndepărtează, privește în jurul său praful roșietic ridicat de tălpile dansatorilor și, pe covor, „resturile de flori, buchetele desfăcute, împreună cu carnetele pe care fuseseră însemnate contradansurile“, senzații ce pun stăpînire pe el și-l obsedează în chip straniu pînă în momentul în care amintirea le iluminează:

*Nu știu ce rapidă întoarcere spre altă epocă, în care toți patru ne mai aflaserăm într-o apropiere asemănătoare, dar în situații atît de diferite, și într-o simplitate sufletească pierdută pentru totdeauna, m-a făcut să-mi arunc privirea în juru-mi și să rezum într-o singură clipă tot ceea ce îți spun aici.*¹

Această unică senzație rezumativă, scoasă de Dominique din străfundurile tinereții sale fericite, îl aduce în posesia reală a tuturor impresiilor risipite, a căror unitate o bănuia dar nu era în stare să și-o precizeze sie

¹ *Idem*, p. 179.

însuși. Și scena aceasta ar fi fost într-adevăr absurdă dacă, dincolo de aparențele pur fizice, privirea interioară n-ar fi sesizat distanța deopotrivă spațială și temporală care, separînd personajele de adevărul lor de altădată, le îndepărtează în același timp iremediabil unele de altele : viziune a unui decalaj care ne face aproape concret perceptibilă toată durata timpului risipit, amploarea neînțelegerii săpate între două ființe, tragismul celor două destine pe veci dezacordate. Căci de cinci ani de zile nimic nu s-a schimbat, dar totul a devenit altceva ; identitate și diferență, aceștia sînt termenii contradictorii între care experiența timpului se găsește la Fromentin conținută și sfîșiată. Și de la acest punct înțelegem ceva mai bine că sentimentele și impresiile trebuie să-și caute adevărul final întotdeauna *în afara lor însele* : viitoare sau trecute, depărtările temporale tind să fie aici o imagine exactă dar transfigurată a lui însuși¹. Cu alte cuvinte, grație dublei sale puteri de distensiune și permanență, timpul constituie mediul în care adevărul metaforic poate fi lăsat să se creeze.

„Nu m-am temut, scrie Fromentin unui prieten de al său în legătură cu *O vară în Sahara*, să trădez intenția aceasta reală de a proceda ca un pictor. Există totuși aici ceva mai multă *aparență exterioară* și îndeosebi o *ardoare* în plus...”¹ A putea transmite unui cititor senzația acestor marje armonice care scaldă un peisaj și ardența aceluia grad suplimentar de ardoare, iată în ce constă în cele din urmă superioritatea scrisului asupra picturii, privilegiul acordat timpului, dar, pare-se, refuzat spațiului. Să nu fie oare îngăduită conceperea unui spațiu în care să se poată descoperi și transmite o atare ardoare aparentă, un spațiu viu și, în același timp, imobil, vid și vibrant, în care sufletul și-ar satisface dubla și contradictoria sa exigență ? Fromentin și-a cheltuit întreaga tinerețe în căutarea unui astfel de spațiu ; s-a dus să-l urmărească și a crezut că l-a

¹ *Correspondența*, p. 79.

găsit pînă și în adîncul deșertului. Nimic mai pasionant decît să refacem împreună cu el etapele acestui pelerinaj în căutarea soarelui.

Căci era vorba într-adevăr de un drum sacru, de o căutare mistică. Scopul era în mintea sa foarte clar, dar imposibil de exprimat; numai harul revelării putea să-i dezvăluie adevăratul sens: „Cred că am un scop bine definit. Dacă-l voi atinge vreodată, el se va explica prin sine însuși; dacă nu mi-e dat să-l ating, la ce bun să ți-l mai expun aici?”¹ Așadar Fromentin traversează marea, petrece cîteva zile în Algeria, apoi, căzînd în ispită, pleacă într-o bună dimineată cu o caravană de negustori spre Sud, în direcția aceluia deșert a cărui chemare îl obseda neconținut. Căci arareori a existat vreo vocație mai intimă, vreo descoperire mai esențială; din Vendeea natală și pînă în Sahara, itinerariul lui e pur spiritual. În mod ciudat, decorul general al peisajului nu se schimbă decît în destul de mică măsură; același cer imens pe același pămînt dezolat, aceleași înălțime deschisă. Dar de la una la alta, distanța interioară e aceeași ca și distanța care separa, în visările lui romanești, senzația de amintire: Sahara implinește integral în el ceea ce Vendeea conținea doar ca o promisiune. Nimic nu s-a schimbat cu adevărat din „acest cer fără nori pe deasupra unui deșert fără umbre”², din acest tărîm golit de tot ceea ce nu e esențial și care, în rigoarea sa greu cucerită, pare metafora ideală a primelor peisaje ale lui Fromentin.

Pentru a ajunge la această nuditate îi trebuie o îndelungă ucenicie. Fromentin sperase să întilnească lumina mai întii în Provența; și fiecare zi de studiu aduce într-adevăr „ceva mai mult soare și mai multă strălucire pe pînzele lui”. Dar strălucirea aceasta rămînea încă aspră și țipătoare; prea locală, prea violentă, trebuia depășită de o luminozitate mai pură. „Ceea ce mă liniștește, scrie atunci Fromentin, e că după ce am pictat

¹ *O vară în Sahara*, p. 11.

² *Idem*, p. 11.

o dată luminos, voi pleca de la acest punct pentru a picta din ce în ce mai arzător¹. Și își afirmă din aceea clipă hotărîrea sa „de a nu mai coborî pe scara tonurilor“, de „a urca de la clar la luminos, de la lumină la soare“. Irezistibilă chemare a arșiței, căreia îi va răspunde mersul în Sahara, e vorba cu adevărat de o progreseune interioară, de o autentică asceză care urmează datorită unei întregi serii de renunțări.

În primul rînd trebuie să renunțe la vraja culorii. A spune că solul african este galben, de exemplu, „înseamnă a denatura un ton de finețe și care nu e decît o aparență. A exprima acțiunea soarelui pe solul acesta arzător afirmînd că el e galben înseamnă a-l urîți și a strica totul. E exact ca și cum n-ai vorbi de culori și a-i afirma că e foarte frumos...“² Căci culoarea nu e decît o iluzie, un vâl, o ardoare care se abate din nou; în realitatea adevărată *tonul* e o nuanță oarecare de strălucire. A picta cîmpia în galben ar însemna să faci din ea întindere moartă, cînd ea e o existență arzătoare, asemeni unei oglinzi a aceluia soare de la care cîmpia își primește viața arzătoare, căldura strălucitoare. Există aici, scrie Fromentin „o regiune în care toată luminozitatea vine de sus“³, și spre acest sus va trebui așadar să se îndrepte pentru a-i surprinde esența. Va trebui să se înalțe mai presus de culoare, spre lumină, mai presus de lumină spre acel suflet al luminii care e luminozitatea, în sfîrșit mai presus de luminozitate, spre izvorul prim al oricărei vibrații, spre soare.

Întreaga operă africană a lui Fromentin intonează un lung imn de mulțumire soarelui, stăpînul absolut al unui peisaj care-l copleșește și-l pustiește cu focurile lui. Dar însăși această adorație nu se produce totdeauna fără oarecari reticente: adeseori s-ar părea că soarele îl stînjenește, că ar dori să-i resimtă acțiunea fără a-i suporta nemijlocit prezența. Aspiră la o ardoare fără izvor, la

¹ *Correspondență*, p. 61.

² *O vară în Sahara*, p. 29.

³ *Scrisori din tinerețe*, p. 123.

o lumină fără origină, la o viață arzătoare suspendată în jurul său, dar care n-ar purcede din nici un focar vizibil. Și dacă Fromentin nu-l iubește de exemplu pe Rembrandt, aceasta provine tocmai din faptul că a recunoscut în el un maestru al focarului și nu unul al luminii. „Lumina lui supranaturală, neliniștitoare, artificială, scrie el în *Maestrii de odinioară* — strălucește dinlăuntru în afară; ea dizolvă obiectele pe care le luminează... Văd limpede focare strălucitoare, nu văd vreun lucru luminat.“¹ Căci ceea ce strălucește rănește privirea ca un ascuțiș de lumină, în timp ce Fromentin visează o luminare difuză care ar face să existe formele mângâindu-le din exterior. Luminile lui Latour opuse fulgerelor lui Rembrandt. Și aici, Fromentin refuză emanația personală, somația care ar strecura în el indiscreția unei chemări și l-ar obliga să dea un răspuns direct. El are nevoie să simtă filfiind în juru-i blindețea unei iubiri nemărturisite și nediferențiate, pacea unei lumini impersonale. Marele păcat al lui Rembrandt a fost că „a concentrat lumina solară într-o rază“² tăioasă ca o spadă; virtutea spirituală a Saharei ar fi, invers, să dizolve soarele însuși în intensitatea strălucirii sale și să-i risipească în cele patru zări ale cerului difuziunea.

Miracolul soarelui african la zenit e într-adevăr faptul că grație forței sale de iradiere, ajunge să se nege și să se anihileze pe sine. La amiază...

*pustiul se transformă într-o cîmpie întunecată: soarele suspendat în centrul său într-un cerc de lumină ale cărui raze egale lovesc în plin, în toate direcțiile simultan... Nu mai există nici lumină nici umbră*³.

În clipa aceea, orice perspectivă se nimicește, orice relief se distruge. Prezent în mod irezistibil peste tot, soarele ajunge să nu mai existe nicăieri; rămîne numai lumina

¹ *Maestrii de odinioară*, p. 288.

² *Idem*, p. 327.

³ *O vară în Sahara*, p. 190.

aceasta imobilă, la început dirijată de jos în sus, dar curînd trimeasă în toate direcțiile de un joc infinit de reflexe, lumină neutră care constituie parcă culoarea vidului¹.

Și Fromentin va celebra în termeni de o suavitate aproape mistică „ieșirea în larg”², în acea mare împărăție a nimicului, tărîm al sărăciei lucii și al reculegerii în care vidul vine neconținut să-și întindă pînzele arzătoare în jurul tainei celor cîteva oaze de viață :

*Aici, tablourile se alcătuiesc în umbră cu un centru obscur și cu cîteva unghere de lumină. Într-un anume fel, e un Rembrandt transpus. Nimic mai misterios...*³

Misterul nu mai constă, ca în cazul lui Rembrandt, în fulgurația sfîșietoare a unui suflet a cărui strălucire străbate și emoționează vaste porțiuni de noapte și de tăcere : el se situează, invers, în imobilitatea „transparentă și limpede” a unei peumbre interioare, întrutotul asemănătoare „unei ape adînci”⁴ și care se lasă scaldată din toate părțile de vibrația liniștită a luminii. În solicitarea lucrurilor, violența și febrilitatea nu se mai fac atunci simțite ; în sînul acestei „imobilități radioase”, în inima „acestui tablou arzător și neînsuflețit”, orice raport e unul de învăluire tremurătoare, orice contact e unul de mîngiere blîndă :

*Lumina de o incredibilă vivacitate, dar difuză, nu-mi provoacă nici uimire nici oboseală ; ea te scaldă în mod egal, asemeni unei a doua atmosfere, cu valuri impalpabile. Ea învăluie fără a orbi...*⁵

E o reușită a cîtorva clipe prea rare, în care se realizează o îmbinare între golul sufletului și vidul lumii,

¹ *Idem*, p. 190.

² *Idem*, *ibidem*.

³ *Idem*, p. 156.

⁴ *Idem*, *ibidem*.

⁵ *Idem*, *ibidem*.

și în care ființa lăuntrică trăiește întrucîtva suspendată în inexistența lucrurilor.

Fromentin visase multă vreme la atari echilibruri; de exemplu, fusese totdeauna cuprins de emoție văzînd zborul planat al păsării, susținută numai de lipsa de greutate a aerului „Orice lucru nemișcat, scrie el în carnetele sale, orice apă stătută, orice pasăre care planează îmi provoacă o emoție imposibil de definit”¹. Emoție și mai profundă atunci cînd pasărea planează pe deasupra unui lac, amestecînd astfel laolaltă reveria lichidului adormit cu aceea a echilibrului volatil: „Ajungem pe un podiș de unde coborîm spre un alt lac. *Emoție teribilă*. Lumină, singurătate, perspective extraordinare, fluierari avîntîndu-se în zbor...”² Și Dominique reia același vis obscur atunci cînd încearcă să facă să re trăiască și să suspende iubirea sa în vidul delicios al *absenței*: vid însărcinat să o hrănească și s-o facă să crească, vid pozitiv, așadar, și cu totul deosebit de neantul pur negativ care este *părăsirea*. Părăsirea ar fi ruperea legăturii sentimentale, căderea păsării, vid devenit genune, dar „absența are efecte ciudate”³. Grație unui joc de visări care și-au pierdut forța și de remniscente, ea susține dorința timidă de fericire; după cum la Fromentin liniștea nu e absența zgomotului, ci o transparență sonoră în care se reculeg melodiile infe-

¹ *Scrisori din tinerețe*, p. 132.

² *Idem*, p. 313.

³ Cu această reverie a vieții suspendate se corelează desigur în *Dominique* și episodul semnificativ al vizitei la far. Și aici, farul fiind în plus un turn gol pe dinăuntru, avînd în partea de sus o lanternă *transparentă*... ființa se bucură de spectacolul „unei imensități repetate de două ori și, prin urmare, cu o întindere dublă, tot atît de înaltă pe cît era de profundă...”. Cei care se plimbă sînt „asemeni unor oameni care, *călcînd cu piciorul viața fragilă*, ar ajunge printr-o minune să trăiască *ne- maipomenita aventură de a privi și vedea lumea de dincolo*”; iar concluzia acestei aventuri — leșinul Juliei — arată în ce măsură, în această experiență a vidului, ameteala rămîne aproape de extaz.

rioare¹ absența femeii iubite poate să ne-o facă mai prezentă decît prezența ei materială. După plecarea Madeleinei „casa era goală. Servitorii umblau de colo pînă colo, mirați parcă și ei că nu mai trebuiau să-și impună nici o constrîngere...”² Căci, orice prezență concretă obligă, limitează, tiranizează; numai realitățile absente, femeia îndepărtată, soarele pierdut în propria-i strălucire, umplu inima de „emoția continuă” conformă cu nevoia sa profundă.

Singurul defect al acestor fericiri atenuate e că, ne-maifiind alimentate, riscă să slăbească, să se dizolve încetul cu încetul într-o destul de tristă monotonie. Iar cenușiul, culoarea discreției, scaldă într-adevăr întregul univers exterior și interior al lui Fromentin, tablouri și cărți; unic, inimitabil, de o delicatețe perlată, regăsim acest univers în spatele tuturor glasiurilor, în adîncul tuturor luminilor. Iar Fromentin, care iubea totuși atît de puțin aventurile, a ajuns fără îndoială într-un punct neexplorat al picturii și al său însuși în ziua în care a observat că și Africa era cenușie:

*Toți cei care au pictat regiunea asta n-au înțeles nimic din ea. Hotărît, trebuie să-ți schimbi paleta: cenușiul, iată încununarea, triumful cenușiului.*³

E triumful unei ardori care, din depășire în depășire, a sfîrșit prin a se nimici pe ea însăși: după soarele înecat în propria sa lumină, iată acum și lumina care se stinge. Și poate că ar fi mai drept să spunem că aici

¹ „Tăcerea e unul din farmecele cele mai subtile ale acestei regiuni solitare și vide. Ea dă sufletului un echilibru pe care nu-l cunoști, tu, care ai trăit totdeauna în mijlocul tumultului; departe de a-l copleși, tăcerea dispune sufletul la gînduri ușoare, crezi că ea reprezintă absența zgomotului, așa cum întunericul reprezintă absența luminii, e o greșeală. Dacă e să compar senzațiile urechii cu cele ale vederii, tăcerea răspîndită pe marile întinderi e mai degrabă o transparență aeriană” (O vară în Sahara, p. 70).

² Dominique, p. 86.

³ Scrisori din tinerețe, p. 240.

nu e vorba de o adevărată stingere, cenușiul acesta nu seamănă cu cenușiul de cenușă care colorează și stinge *Educația sentimentală*, ci mai curînd de o împlinire¹. Cenușiul lui Fromentin s-ar situa atunci în inima unei ardori duse la apogeul deznodămîntului și al purității, ar semnifica trecerea reciprocă a umbrei în lumină precum și, grație vidului unei transparențe în care se abolesc toate opozițiile, unirea deopotrivă originară și finală a sufletului și a vieții.

Și totuși nu acesta e mesajul ultim pe care a vrut să ni-l lase Fromentin. Existența aceasta, în întregime concentrată în vidul timpului și al spațiului, nu e cituși de puțin aceea pe care el și-a ales-o pînă la urmă, nici cea pe care morala lui ne-o preconizează. Fără îndoială că nu ezitase o clipă să-i recunoască precaritatea. Într-adevăr, nimic mai instabil decît echilibrurile acestea suspendate: e de ajuns cea mai mică schimbare de tonalitate interioară pentru ca vidul să redevină nimicul „un lucru foarte mare, fără formă și fără culoare..., și parcă o clipă de rătăcire a bunului Dumnezeu”², pentru ca absența să tindă a se prefăce brusc în părăsire, în care cenușiul să revină la negru, „la acel negru absolut care trebuie să existe doar în ochiul mort al orbilor...”³. Betei nimicului îi urmează atunci, dintr-o dată, o amețală a neantului care copleșește sufletul dezacordat. Iar instabilitatea acestor extazuri e făcută și mai puțin suportabilă de caracterul nesigur al producerii lor: lu-

¹ Cenușiul acesta e culoarea luminii situate într-un mediu cu totul vid: „Aseară, la prințesa Matilda, Fromentin a observat că de la frații Carracci încoace, procedeele materiale ale picturii s-au schimbat complet, că e de ajuns să privim un tablou de dinainte de ei și vom vedea toate luminile în adîncime. În timp ce în pictura modernă toate culorile sînt în relief. El consideră aceste împăstări o nenorocire, și puțin silit de noi, spune că nu înțelege pictura decît ca o monocromie, acoperită cu materii colorate, cu glasiuri. Dealtfel acesta e procedeul lui. I l-am opus pe Rembrandt. Despre acesta declară că e un maestru excepțional...” (*Jurnalul fraților Goncourt*, II, p. 111).

² O vară în Sahara, p. 47.

³ Idem, p. 32.

mină sahariană, visare romanescă permițându-i lui Fromentin să scrie pe *Dominique*, momentele acestea ferice rămân subordonate unor haruri exterioare, pe care nu el le poate domina. Nefiind răspunzător de fericirea proprie, el nu va fi deci răspunzător nici de nefericirea și de mediocritatea sa : șansa sau ghinionul îi vin din afară. De aceea, lui *Dominique* îi trebuie experiența unei bucurii bruște și total neașteptate pentru a recunoaște că „îndelunga sa infirmitate“ nu depinsese de el și „că orice micime e rezultatul unei lipse de fericire“.

Fromentin va încerca acum să-și ia măsuri de precauție împotriva unei astfel de lipse, împotriva incertitudinilor și epuizării totdeauna posibile a harului : va căuta să se asigure împotriva hazardului. Întorcînd spațele acestor extazuri, el se încredințează cu desăvîrșire unei morale mai terestre, a cărei pondere se accentuează în el pe măsură ce îmbătrînește, și a cărei expresie perfectă o aflăm în încheierea lui *Dominique*, morala obișnuințelor.

„Dacă vrei să mai crezi, să adorăm obișnuințele : ele nu sînt nimic altceva decît conștiința propriei noastre ființe *desfășurată în urma noastră în spațiu și timp...*“¹ Prin lenta secretare a obișnuințelor sale, eul se etalează în afara sa însuși ; încetul cu încetul, devine natură. Sufletul se coagulează în lucruri. Renunțînd la echilibruri în vid, ființa alege să devină propriul ei sprijin, și, pentru aceasta, îngrămădește în jurul ei, ba chiar și în fața ei, ca susținător și ca rambleu, întreaga densitate materială a dublei sale experiențe, spațială și temporală. Nu mai are nici o nostalgie a suspensiunii, a zborului planat : acum visează la apa unui fluviu care, prin aluviuni și sedimentări, și-ar fi croit singur propria albie. Nu mai există atunci nici un mijloc de a rătăci „nici de a pierde pe drum“, sentimentul acela de permanență“ care constituie cel mai folositor și mai prețios bagaj al nostru ; vreau să vorbesc despre sentimentul a ceea ce sin-

¹ *Un an în Sahel*, p. 59.

tem“¹. Să ne abandonăm așadar, fără teamă acelei identități a propriei noastre ființe, de acum înainte dirijată în canale netede și sigure; nici o izbitură, nici o oscilație; să ne lăsăm să „curgem în liniște și cu un curs aproape insensibil în albia regulată a obișnuințelor...“². Regularitatea aceasta a existenței pe care vidul, consolidat în jurul ei sau în lăuntrul ei, nu fusese în stare să o asigure sufletului neliniștit, reprezintă plenitudinea cea mai opacă și cea mai dură care-i asigură acum posesiunea.

Așadar îl vom vedea pe Fromentin sprijinindu-se din ce în ce mai mult pe cea mai liniștitoare soliditate a tradițiilor: în politică, ca și în artă. Liberal pasionat în tinerețe, pe măsură ce îmbătrânește devine un conservator din ce în ce mai obstinat, mai obtuz. Și se știe ce foloase au tras doctrinarii de dreapta de pe urma moralității din *Dominique*: în acest erou care-și renega viața sterilă a pasiunilor și care, departe de lumea artificială a orașelor, își regăsea rădăcinile în glia natală, era ușor să descoperi imaginea unui denunț sau a unei vindecări a tuturor bolilor romantice. Imagine dealtminteri cu atât mai seducătoare cu cât renunțarea era învăluită în nostalgie, iar eroul păstra, în cadrul noilor și prozaicelor sale activități, unele urme din prestigiul poetic pe care numai nenorocirile sortii și ale iubirii îl pot conferi oamenilor.

În orice caz, nu există îndoială că Fromentin n-ar fi dorit și crezut că în romanul său a ilustrat virtuțile morale ale *reîntoarcerii*. Peisajele, aproape ostentative datorită insistenței sensibile, cu care începe cartea sa, conțin tocmai această lecție. Să citim, de pildă, descrierea următoarei plimbări în amurg:

Se apropia seara, ne întorceam cu pași înceți, pe drumuri pietroase mărginite de cîmpuri proaspăt lucrate, al căror pămînt era negru. Ciocîrlii de toamnă se înălțau

¹ *Idem*, *ibidem*.

² *Idem*, p. 57.

la nivelul solului și zburau grăbite cu un ultim fior de lumină pe aripi. În felul acesta am ajuns la vii, aerul sărat al coastei ne părasea. O jilăveală mai molatecă și mai calduță se înălța din adîncul șesului. Curînd după aceea, intram în umbra albastră a copacilor mari, și de cele mai multe ori ziua se sfîrșea cînd descălecam pe treptele de la Trembles...¹

Amurg, reîntoarcere în pacea cîmpurilor. Plimbare înceată, cu pași mărunți, drumuri adîncindu-se în cîmpuri, culoare savuroasă și grasă a pămîntului răscolit de plug, zbor orizontal al păsărilor care se lipesc de suprafața șesurilor, totul exprimă aici adeziunea la lucruri, dulceața unei existențe pe veci înțepenite. Departe de excitația sărată a aerului marin, departe pînă și de ultima vibrație luminoasă care se stinge pe aripa ciocîrliilor care zboară, cei doi tineri care se plimbă coboară în vilcelele șesului, sub jilăveala deasă a copacilor mari, în atmosfera calduță a existențelor închise. Și în cele din urmă, umbrele nopții, ca și altă dată lumina africană, primesc și satisfac dorința lor de liniște. Totul se petrece ca și cum ființa ar fi transmutat și încarnat în afara ei propria sa pasiune a imobilității. Dar trebuie să ne dăm bine seama că această imobilizare a lumii nu duce cîtuși de puțin la o pietrificare a sufletului. Pentru Dominique, obișnuința înseamnă, dimpotrivă, eliberare. Căci dacă în jurul lui, lumea și-a încetinit ritmul, dacă a fost îndepărtată orice viață necontrolată, moartea aceasta a lucrurilor îi oferă o ultimă și paradoxală resursă de a aduna în sine însuși mișcările acestei ardori înghețate. Excluzînd din sine orice imobilitate, eul va putea să se transforme în mobilitate pură. Și biroul secret în care se refugiază Dominique, templul trecutului, ostrov al vidului într-un ocean de plenitudine, simbolizează destul de bine locul acestei vieți interioare noi pe care automatismul obișnuințelor l-a eliberat de grija de a-și menține identitatea proprie. Odată destinul fixat, odată tema

¹ Dominique, p. 26.

dată și neobosit repetată de către decorul exterior, toate variațiile interioare devin din nou posibile. În rigiditatea noii sale morale, Dominique își va descoperi așadar o libertate fără margini. Arta și înțelepciunea constă anume în „a ști să-ți repeți aceeași idee, să te învîrtești în jurul ei și, în cele din urmă, să te situezi în perspectiva ideii inițiale”¹, dar odată admisă această idee, orice „în-vîrtire dezordonată” este îngăduită: jocuri multiple ale imaginației și regretului, perspective nesfîrșit nuanțate ale analizei, arta de „a schimba trăsăturile și a modifica înțelesul, fără a modifica principiul”² de „a-ți reînoui inspirația artistică fără a reînoui materialele”³. Desigur că, în cazul lui, virtuozitatea psihologică a romancierului a provenit din același dar al modulației interioare, exercîndu-se la nesfîrșit în inima unei păci armonioase.

Și atunci, aceiași doctrinari care-l laudau pe Dominique pentru că a știut să renunțe pot să-l blameze pentru că-și mai aduce aminte cu atîta complezență și cu atîta talent că a fost și rămîne Dominique. Pe scurt, îi reproșează că nu a murit cu totul. Și, într-adevăr, Dominique nu moare în lume și nu face lumea să moară în juru-i decît pentru a se pătrunde mai adînc de o viață autentică. Numai în el, la singura fereastră luminată a casei din Trembles, strălucește acum lumina. Regiunea aceasta unde s-a retras, peisajele nemișcate, trecutul acesta pe jumătate mumificat sînt în el asemeni unui limbaj pe care un scriitor îl primește complet constituit, dar a cărui utilizare o reînnoiește folosindu-l la descrierea unor experiențe inedite.

Il comparam (limbajul) cu un sol excelent, deși limitat, pe care-l puteam exploata la nesfîrșit în profunzime, fără a avea nevoia de a-l extinde, un sol capabil să ne ofere tot ceea ce dorim de la el cu condiția să-l explorăm în ordine. Și, cînd căutam explicația acestui cuvînt în

¹ Corespondență, p. 319.

² Dominique, p. 29.

³ Corespondență, p. 42.

*manualele elementare, găseam că un neologism e pur și simplu utilizarea nouă a unui termen cunoscut.*¹

Elementul cunoscut, conținând și permițind existența necunoscutului, servitudinea acceptată, autorizând toate jocurile libertății interioare, obișnuința echilibrată și negată de conștiința și de teoria obișnuinței, iată care e moralitatea operei lui Fromentin, în ciuda autorului însuși.

¹ O vară în Sahara, p. XIX.

DOI SCRITORI EPIDERMICI — EDMOND ȘI JULES DE GONCOURT

„În literatură, lucrurile frumoase
sînt acelea care te fac să visezi
la ceva dincolo de ceea ce spun...”

(Jurnal, III, 79).

Pe unul din acele fonduri surde și confuze... obișnuite să-i poarte semnătura, Chardin răstoarnă farfuriile unui desert, — iată velurul catifelat al peștelui, transparența de chihlimbar a strugurilor albi, promoroaca de zahăr a prunei, purpura umedă a fragilor, bobul îndesat al tămîiosului și aburul lui albăstriu, zbîrciturile și negii cojii de portocală, dantela pepenelui galben brodat, cuperoza merelor răscoapte, nodurile cojii de piine, coaja netedă a castanei...¹

Și, ochiul fraților Goncourt se plimba mîngîietor pe acest paner cu fructe, situat exact la îndemîna cupidității lor. Pofticios și minuțios, el palpează perii sau porii celei mai reduse suprafețe, îi apreciază calitatea tactilă :

¹ *Arta secolului al XVIII-lea, I, p 105.*

e o explorare lentă, ușor complezentă și a cărei transpunere și scriitură mereu fericită permite cititorului să-i împartă deliciile. Arareori vreo privire a depus mai multă insistență și forță în a-și însuși ceea ce obiectele au mai nemijlocit accesibil, mai oferit, epiderma.

Într-adevăr, aceasta e mișcarea inițială a lui Edmond și Jules de Goncourt : în mod spontan, ei nu văd decât suprafețe ; lumea li se prezintă din primul moment ca o suită de plăji colorate, o etalare de aparențe. Și tendința aceasta se regăsește și pe alte planuri decât cel pur sensibil : desigur că, de exemplu, dacă ei au frecventat și au practicat cu atita fervoare arta și oamenii veacului al XVIII-lea, au făcut-o în parte pentru că au aflat la aceștia același dar al vieții și al senzației epidermice și o ușurătate a existenței care alunecă tot timpul spre un pur joc al politeței și dorinței. Ei înșiși se îndreaptă cu totul spre exterior : faimoasa „nervozitate“ face din ei un soi de jupuiți de vii, plăci ultrasensibile pe care cea mai mică impresie se înscrie cu un ușor scrișnet de durere și de deliciu. Nu există ființe mai bolnăvicioase de susceptibile ca ei la freușul social, fie că e vorba de un blam sau de un elogiu : și totuși au nevoie să se simtă atinși, răniți. Singurătatea îi face să ațipească și ies în lume pentru a-și provoca, după cum spun ei, „o riciială în răspăr a nervilor“¹. Esențialul este de a atinge, de a fi atinși, chiar dacă această atingere, unul din cuvintele lor favorite, îi face să se zbirlească și să vibreze.

Totul se reduce așadar la *contactul* actual sau prelungit. Dorința nu e decât contact la distanță, excitație, gîdilătură în gol, iar tandrețea doar contact prelungit, mîngiere moleșită. Atotputernicie a „haloului“ sexual ; femeia „posedă darul amețitor de a produce în juru-i o oarecare excitație a spiritului și de a provoca o vervă a imaginațiilor“². Femeie, idee, imagine, strălucirea amețitoare rămîne dealtminteri aceeași ; artistul cunoaște și „gîdilitura artei“ ; ideea se naște în el grație vecinătății,

¹ Jurnal, I, p. 211.

² Idem, I, p. 139.

„în zona marilor idei și a marilor probleme“¹. Astfel înțelegem că frații Goncourt n-au putut fi niște creatori solitari: dintru început ei sînt doi, scriind în contact unul cu celălalt, încercînd senzațiile și descoperirile lor și stimulîndu-se reciproc. Căci „există o incubație a spiritului care nu poate avea loc decît la căldura, în amestec, în contactul cu alte spirite..., în bătălia inteligenței, în lupta arzătoare a conversației...“² Numai că sînt niște bătălii fără răniți, amestecuri în care nimic nu se amestecă. Fie că e vorba de dragoste, de creație literară sau de simplă conversație, totul se atinge, se freacă sau se mîngîie dar nimic nu se întrepătrunde realmente. Nici o forță nu-i împinge pe frații Goncourt, ca de exemplu pe un Flaubert, spre fuziunea materială, sau ca pe un Fromentin spre o orchestrare interioară a sensibilului sau ca pe un Verlaine spre o epuizare, o anihilare a senzației lor însăși. Femei, idei sau peisaje, din tot ceea ce le e aproape, ei nu parvin să posede vreodată decît cea mai neînsemnată cuticulă. Ei trăiesc, și mor, tot atîngînd în treacăt.

Căci această atingere nu e decît o falsă cunoaștere: oarbă, stîngace, ea se îndreaptă cu totul spre posesiunea unei realități interioare pe care suprafața atinsă are totmai rolul de a o proteja, de a o feri. Orice epidermă limitează și promite o carne, orice piele anunță carnea unui fruct: și spre această carne se îndreaptă o lăcomie autentică. Nimic mai steril decît o estetică sau o morală a suprafețelor, și acest lucru l-au verificat frații Goncourt în studiile lor asupra secolului al XVIII-lea; dar ei înșiși nu se pot elibera de această înclinație. Ne dăm seama că totul îi condamnă la neliniște și la singurătate. Într-adevăr, ce ar fi putut cunoaște? Femeia? Dar din femeie ei nu rețin decît cochetăria, manevrele, fațada seducției: apoi se retrag, parcă înspăimîntați de toate profunzimile pline de mister și de malicie pe care această fațadă le ascunde poate. Femeia devine enigmă

¹ *Idem*, I, p. 193

² Charles Demailly, p. 153.

redutabilă, sfinx, izvor de pericole necunoscute și, a se vedea *Charles Demailly* sau *Manette Salomon*, o posibilitate permanentă de ruină.¹ Misogini în chip ridicol, ei sînt în egală măsură mizantropi : căci cum să-i iubești pe oameni apropiindu-te de ei din exterior, așa cum fac ei, căutînd să alegi în ei atitudinea, vorbele, personajul, fără a îndeplini mișcarea de simpatie care i-ar așeza în inima adevărului lor profund ? Portretele înșirate de-a lungul întregului *Jurnal* constituie o amuzantă defilare de siluete, lipsite de orice consistență și de orice căldură omenească, încremenite în mod malițios în anumite atitudini necuvenite și în general crispate în legătură cu reușita unui „cuvînt“ sau a unei imagini : și numai un zăgaz foarte subțire face ca defilarea aceasta umoristică să nu degenereze într-un joc crud. Și în acest caz, scrupulul imediatului a nimicît izvoarele simpatiei și posibilitățile de relație profundă.

Și totuși, întreaga lor operă nu e decît un efort, și un efort adeseori patetic, de a scăpa de această sterilitate. Prizonieri ai unei lumi de lucruri moarte, de cărți vechi, de bibelouri, de opinii reacționare, ei se îndreaptă din răspuseri spre parfumul îmbătător al acestei vieți care li se pare refuzată pentru totdeauna. În fața lucrurilor, ei încearcă aceeași dorință deznădăjduită de a trece dincolo, ca și aceea a pictorului Coriolis în fața trupului falnic al modelului său :

Ochii lui se pierdeau în coloritul acesta atît de bogat și de fin, în trecerile de ton atît de plăcute, de variate, de nuanțate... ; îmbrățișau transparențele fugitive, tan-

¹ De exemplu, în *Charles Demailly* : „Elegantele acestea, toate farmecele, murmurele cuvintelor, mirajul ideilor, privirea aceasta... atîtea *promisiuni* ale unei naturi eterate, ale unei creaturi dintr-un porțelan mai fin decît bărbatul... și sub rochie, sub carnea inimii, sub rețeaua cuvintelor, după ce a căzut tot ceea ce orice femeie are *superficial*, demonstrativ și *aparent* magic, să găsești — o femeie !“ *Charles Demailly*, p. 259. Femeia este așadar înșelătoare întrucît nu respectă promisiunea suprafeței ei ; la ea, ceea ce pare nu se potrivește cu ceea ce este, și femeia e curată comedie.

*drețele și moliciunile de culoare care abia dacă mai sînt niște culori... tot acest nu știu ce delicios al epidermei femeii, făcut s-ar zice din dedesubtul aripilor de porumbel, din involucrul trandafirilor albi, din transparența glaucă a undelor scaldînd un corp.*¹

În fața pictorului, pielea a devenit diafanitate, transparență, vîl invizibil. A devenit locul de întîlnire și oarecum terenul pe care se unește trupul și privirea care-i pătrunde cu aviditate tainele. Și atunci cînd e vorba să traducă delicioasa realitate a celui „nu știu ce” care face din pielea aceasta ceva mai mult decît o vulgară epidermă, frații Goncourt vor face absolut spontan apel la involucrul unei flori, la dedesubtul unei aripi, la transparența undelor. De acum înainte nu-i mai ațrăge exteriorul ci interiorul, sau mai degrabă interiorul așa cum se poate lăsa observat și sesizat din afară. Acesta e într-adevăr motivul pentru care scriu; ei ar vrea să fixeze subiacentul, veșnicul dincolo de aparențe, să sesizeze viața profundă.² Rămîne de văzut dacă erau cu adevărat bine pregătiți pentru această sarcină și dacă nu cumva, dintru început, insuficiența mijloacelor nu-i condamna la eșec.

Tocmai în momentul în care discipolul și prietenul lor Zola le afirmă voința sa de a executa și a vedea în mare, de a lucra în ansamblu, frații Goncourt afișează o pretenție exact opusă: ei se declară și se vor niște specialiști ai infinitului mic. În opoziție cu lucrătorul vîguros al seriei *Les Rougon-Macquart*, ei se refugiază în subtil,

¹ *Manette Salomon*, p. 184.

² Să recitim de pildă profesiunea lor de credință ca istorici. În *Prefața la Femeia în secolul al XVIII-lea* (p. 8), ei își propun să cunoască fondul „acestui veac a cărui frivolitate constituie doar suprafața și masca.” Și adaugă: „Vrem, dacă e cu putință, să aflăm și să spunem adevărul despre secolul acesta necunoscut și rău cunoscut, să arătăm ce a fost el cu adevărat, să pătrundem de la aparențe pînă la secretele lui, din afară pînă la gîndurile lui, de la uscăciune pînă la inimă, de la concepție pînă la fecunditate, de la operele sale pînă la conștiință... Vrem să mergem în adînc sau mai degrabă peste fapte”.

în domeniul realităților fugace și aparent insensibile, în domeniul a ceea ce ei numesc *nuanțe*. Nuanță, detaliu minuscul al culorii sau al formei, dar mai ales detaliu în mișcare, inflexiune, trecere; numai în fulgerul unei clipe observatorul are șansa de a o surprinde: „Artistul poate să surprindă natura cu încetul, scriitorul e obligat să o prindă în zbor, și ca un hoț”¹. Un hoț, spun și în altă parte Frații Goncourt, al cărui „travaliu grăbit și cursiv denunță adevărul”².

Furt, denunț: întrucîtva clandestină și pe jumătate culpabilă, goana după nuanțe nu este așadar, după cum se vede, o operație prea comodă. Ea cere antrenament și cutezanță: căci nuanța trebuie forțată, ea nu aparține lumii imediatului. Priviți-l pe Coriolis cu ochiul fixat asupra pielii modelului, tocmai pe punctul de a studia ca la microscop, elementul cel mai subtil al epidermei:

*Așadar, îi studia pielea — elementele țesutului reticular, focul acela viu și sclipitor pe epidermă, improșcarea splendidă a luminii, bucuria aceasta care aleargă pe întreg trupul care o absoarbe, flacăra de albeață, miraculoasa culoare a vieții pe lângă care pălește chiar și acel triumf al cărnii care e Antiopa lui Correggio...*³

Nuanța — și deodată, pe aceeași piele, se vedeau „trecherile de ton atît de dulci, de variate”, „transparențele fugitive” — se manifestă aici ca o scînteie a vieții, ca un reflex al unei flăcări interioare care strălucește în mii de aspecte mișcătoare prin semiopacitatea suprafețelor. Și dacă aleargă neconținut la suprafața epidermei, aceasta se întimplă numai pentru a indica prezența focului profund, a acelei realități mistice pe care pictorul aproape halucinat o numește „amiaza trupului și a vieții”⁴.

¹ Jurnal, III, p. 168.

² Idem, V, p. 171.

³ Manette Salomon, p. 210.

⁴ Idem, p. 428.

Așadar pentru a prinde ceva din această flacără, arta fraților Goncourt s-a instalat în notația minusculului și a instantaneului, în notația nuanței. Printr-o cunoaștere din ce în ce mai restrinsă și mai acută a timpului și a spațiului, ea speră negreșit să forțeze accesul spre o interioritate care-i scapă. Experiența fraților Goncourt tinde atunci să devină aproape *punctiformă*, ca și cum la limita extremă a contracției sensibile ecranul aparențelor ar urma în cele din urmă să pleznească. Dar paradoxul și eșecul acțiunii lor se leagă anume de faptul că definind arta ca „eternizarea într-o formă supremă, absolută, definitivă, a fugitivității unei creaturi sau unui lucru omenesc”¹ ei condamnă această fugitivitate să se fixeze și îi interzic prin chiar acest fapt să elibereze mesajul pe care ea îl ducea. Transcrisă, nuanța se oprește, moare; ea exista în starea de trecere, dar iată că e imobilizată și ucisă de cuvinte. Lipsită de mișcarea proprie, nuanța e în același timp despuiață de sens. Și frații Goncourt încearcă zadarnic să însuflețească înseși cuvintele, etirându-le, malaxându-le, palpându-le pentru a-și da iluzia unui limbaj și stare de mișcare, ei nu izbutesc totuși decât să colecționeze nuanțe fără a putea regăsi în ele viața care le făcuse să existe. Fără a pune la socoteală că toate nuanțele acestea, tocmai pentru că sînt surprinse în deosebiri dintre ele, nu întîrzie să le apară dispartate, eterogene, inasimilabile. Porniți în urmărirea mișcării, cei doi scriitori nu numai că n-au izbutit să străbată vâlul aparențelor, dar se regăsesc într-un univers grav dezintegrat, în care totul nu e decât detaliu, totul nu e decât pulbere. Nici un sens al totalității sau al ansamblurilor nu mai vine să încadreze sau să susțină finețea observației lor. Totdeauna a lipsit exercițiilor lor de viziune și de stil o armătură interioară sau sintactică — ceva în genul osaturii suple care a determinat succesul acrobatic al fraților Zemganno, o coloană vertebrală.

¹ Jurnal, III, p. 49.

*Pentru el, natura e un tapaj agreabil... El dă tuturor lucrurilor... o bogăție și o abundență de dezordine, un pitoresc nou, necunoscut pînă atunci și pe care secolul al XVIII-lea l-a definit cu un cuvînt creat anume pentru Boucher, harababura.*¹

Și frații Goncourt au cunoscut la rîndul lor și au exploatat în mod generos acest pitoresc al harababurii, nu există univers mai aglomerat decît universul lor. Nu mai departe decît în celebrul lor pod din Auteuil, vizitatorul are impresia că nu poate face un gest fără a se agăța sau a sparge vreun obiect. În față, vizitatorii lui nu au nici o cale larg deschisă; în jur nici un fel de circulație de aer; se sufocă puțin și se plimbă pe aici nu fără dificultate.

Și totuși sufocarea aceasta nu putea fi indicele unei adevărate aprehensiuni a lucrurilor. Desigur că cel mai neînsemnat obiect zărit i-a apăsât pe frații Goncourt cu complexitatea și indefinita lui abundență: și, într-adevăr, cum să nu fii frapat de ele de îndată ce le privești mai îndeaproape, datorită surprinzătoarei bogății a lucrurilor celor mai umile? Numai că în timp ce marii creatori știu să depășească și să stăpînească această bogăție, nenorocirea fraților Goncourt a fost că s-au lăsat halucinați și descurajați de ea sau, mai degrabă, au vrut în zadar să rivalizeze cu excesul ei. Ei riscă atunci să nu mai poată sesiza și reda această profuziune decît sub forma unei dezordini fundamentale. Descrierile lor devin niște interminabile talmeș-balmeșuri, în care lipsa de stăpînire a aruncat cu grămada notațiile cele mai eteroclite. Tușele se adună în ele monoton, cu furie, ca și cum ar vrea să împresoare din toate părțile și să epuizeze obiectul inepuizabil. Principalul lor procedeu stilistic este pointillismul, juxtapunerea „a mii de detalii din natură vivificînd pînă și tenta plată a hîrtiei plate cu un relief și cu densitatea unei tușe...”² Ei speră că acumularea

¹ *Arta în secolul al XVIII-lea*, I, p. 215.

² *Idem*, I, p. 68.

dezordonată de cuvinte va izbîndi asupra tuturor platitudinilor, platitudine a impresiei, platitudine a hîr-tiei care o suportă, și că relieful limbajului va provoca o punere în perspectivă a obiectului.

Atunci, cei doi scriitori acceptă discontinuitatea cea mai radicală : încă mai mult, o fac să se exaspereze, să se accelereze, ca și cum din hora frenetică în care sînt duse fragmentele acestei lumi fărîmitate ar putea ieși în cele din urmă o unitate superioară. Și socoteala aceasta pare uneori foarte aproape de a se realiza : de exemplu, în celebra descriere a balului de la Operă, din *Charles Demailly*, unde dezordinea rotitoare a aparențelor pare aproape pe punctul de a se resorbi într-o ultimă coerență :

Jos, sala care înghite totul ; alb, roșu, trandafiriu, verde, pene, căști, umeri, fuste, fireturi, pălării, fundulițe, diaman-te false... O mare de fulgere care saltă neconținut, de mînci în aer, de fuste care se rotesc..., galopuri frînte, panașe și panglici în vînt...

Curcubeul și sabatul, totul le ajunge la ochi și la urechi într-o pîclă de raze, într-un murmur de rumori, într-un nor cald, în aburi sălbatici, în praful și în suflul unei bacanale.

— *Ce frumos e ! spune deodată Giroust, pe care ve-derea acestei zăpăceli părea să-l fi dezmeticit... Ce fru-mos e ! Dar să redai asta, înghesuiala, rostogolirea...*¹

Ceață, murmur, nori, aburi sînt tot atîtea imagini vagi ale unui soi de imitație sensibilă care vine să acopere și să împace sub vălul său toate dezordinile pestrițe ale dansului. Dar, după cum arată reflecția finală a lui Gi-roust, unitatea aceasta e doar unitatea unei ameteți² ;

¹ *Charles Demailly*, p. 65.

² Ea poate să devină tot atît de bine și unitatea unui coș-mar ; astfel, în textul următor, extras din *Jurnal*, V, p. 163 : „Un desfriu de obiecte de artă japoneze și chinezești care... vă dau sentimentul că rătăcesc la întimplare într-un coșmar în care toate materiile prețioase se amestecă, în care toate formele se confundă și se împerechează, și în care te simți aproape prins

nici o frenezie nu va fi în stare să aducă conștiința la marea pace a profunzimilor. Și ochii lor nu surprind la urma urmei în această bacanală decît „rostogolirea“ unei existențe iresponsabile și înnebunite, imaginea unei mișcări browniene. În cel mai bun caz, harababura rămîne harababură, un tapaj frumos, resursă a unor maeștri de mîna a doua, care-și închipuie că găsește viața la capătul unei aglomerări de artificii. Și frații Goncourt știu prea bine aceasta, ei care-l pun pe Boucher pe adevăratul lui loc, mult în urma adevăraților maeștri, Watteau, Chardin. Chiar și aceștia cad prea adesea în facilitatea acestor false abundențe, fără a-i ignora totuși gratuitatea : dacă adoră pe clovni și costumele arlechinilor, ei nu confundă totuși jocurile și viziunile cercului cu exercițiile vieții.

În dezordinea neînsuflețită a harababurii, privirea va încerca deci să descopere elemente de legătură și semne de viață. Primul, cel mai nemijlocit, rămîne evident lumina : totdeauna frații Goncourt au avut pentru ea un fel de cult. Le place s-o vadă plimbîndu-se pe obiecte, sărind din detaliu în detaliu, aruncînd asupra acestora o întregă țesătură de reflexe care le face să existe împreună :

Lampa își revărsa lumina ei albă, făcînd-o să treacă de pe o masă pe un covor, de pe un covor pe un fotoliu, de pe un fotoliu pe un tablou : restul se afla într-o umbră ațipită, învelită pe ici pe colo de cîte un reflex, de o rază de lumină în punctul de torsiune al unui obiect de bronz, de un relief de aur, de o sclipire de mătase, de o paietă, de un nimic...¹

Sub efectul acestei scînteieri, diferitele obiecte se însuflețesc de o „veselie“ pe care și-o transmit unele al-

într-o vegetație exotică de jad, de porțelan, de metal cizelat...“ Numai într-o stare de tulburare, harababura se deschide spre fuziune.

¹ Charles Demailly, p. 211.

tora și care creează între ele un fel de viață reciprocă. Se vede că, în acest univers, scripirea nu are cîtuși de puțin, ca în universul lui Flaubert, rolul de a împiedica să se producă amețeala profunzimilor, de a face să existe orizontalul; dimpotrivă, ea vrea să sugereze prezența unei legături transcendentate în dezordinea suprafețelor. Ea corectează în definitiv discontinuuul și de aceea frații Goncourt au iubit Japonia „cu interioarele ei scinteietoare, orbitoare, înveselite de toate reflexele pe care le dau lustrul lemnăriei, emailul porțelanelor, aurul lacurilor, lustrul violent al bronzurilor indochineze...”¹ Reflexe și scripiri temperează în acest caz uscăciunea liniilor și izolarea siluetelor. Dar trebuie ținut seama că aici strălucirea mobilelor sau a porțelanurilor nu anunță viața interioară sau anterioară, radiația secretă, ca în cazul lui Baudelaire din *Invitație la călătorie*. Lumina aceasta se lovește de obiecte, dar nu pătrunde în ele. Le face să scilipească, să strălucească și le „înveselește” fără a revela în ele nici un centru vital. Neposedînd în cele din urmă nici o virtute *lămuritoare*, ea nu are puterea de a conduce pe cel care i se încredințează pînă în misterele vieții profunde.

Cum să ajungem deci pînă la aceste profunzimi? Poate că pentru aceasta ar fi de ajuns să dizolvăm, sau cel puțin să *pulverizăm* aparențele. Căci în interiorul acestei puzderii de fragmente de peisaj, fiecare dintre ele ar ajunge în starea de grăunte minuscul, iar discontinuuul ar tinde spre omogen. Idealul ar fi atunci ca aceste grăunțe de realitate să se poată volatiliza la rigoare cu totul, iar sensibilitatea să fie în măsură să perceapă nu imaginea fiecărui obiect particular, — pasăre în zbor, insectă bîzîind — ci, asemeni lui Coriolis în pădurea Fontainebleau, „bătaia din aripi a *nimicului* care zboară, freamătul *nimicului* care merge”². Acest *nimic* se situează în punctul extrem al infinitului mic, în acel loc teoretic în care totala nimicire a lucrurilor ar permite

¹ Manette Salomon, p. 173.

² *Idem*, p. 243.

sesizarea vieții sau a mișcării în stare pură. Dar de puritatea aceasta nu ne putem decît apropia; viața trebuie să rămînă întruchipată, rătăcită în lucruri, iar arta care vrea să-i regăsească urma nu poate nici ea să-și situeze creațiile decît la hotarul absenței, la limita pulverizării. Acesta e de exemplu procedeul lui Prud'hon care, cu mici trăsături de creion, „nuanțează cele mai mici indicații de lumină... și nu se oprește decît atunci cînd imaginea umană prinde viață și palpită sub mii de linii juxtapuse de creionul său asemeni unei rețele de lumină“¹. Tot astfel, dar într-un mod mai regal, Rembrandt modelează carnea „printr-o tropăială de trăsături de pensulă“, cu „un soi de tatuaj de culori, un mozaic topit, o forfotă de tușe care parcă ar fi suprafața și palpitul pielii sub razele soarelui“². Rețea, mozaic topit, tatuaj: planuri continue la suprafața cărora viața poate să-și facă simțit freamătul. Căci dacă arta falsă, cea a lui Garnotelle din *Manette Salomon*, constă într-o „anume manieră de a picta simplu, cuminte, neted, lins, fără pastă, fără tușă“³, nici reliefurile sau strălucirea tușelor nu vor trăda ele singure pe marele artist: acestea vor trebui în plus să se reducă și să dispară într-o *netezime* superioară, într-o culoare continuă dar vie, ca tenta unei epiderme care protejează și oferă o carnație.

Să facem un pas înainte spre omogen: trăsăturile de creion sau de pensulă vor tinde să se acopere, liniile să se întrepătrundă, fărîmîțarea să cedeze locul acestor spectacole de *fuziune* formală sau colorată care seduc atît de profund sensibilitatea fraților Goncourt. Căci aici unitatea vie nu mai e de data aceasta apropiată, ghicită: ea este nemijlocit și concret sesizată. Grație „celor mîi tandre game“, „celor mai fine variații de albastru dînd în verde“, infinitei modulații a unui anume cenușiu cu nuanțe verzi-albăstrui“⁴, în fața „acestui galben care e o pălire a aurului verde“, trandafiriurile acestea care,

¹ *Arta secolului al XVIII-lea*, III, p. 388.

² *Jurnal*, I, p. 295.

³ *Manette Salomon*, p. 163.

⁴ *Arta secolului al XVIII-lea*, I, p. 108.

printr-o minune a imaginației gurmănde, „par trandafiriul fragilor zdrobiți în smântână“, în fața „acestei topiri a culorilor intrînd una într-alta asemeni tonurilor unei acuarele muiate în apă“¹, frații Goncourt au revelația directă a unei stări a naturii în care totul se află încă înecat în totul, „în care viața e parcă în fuziune“². Tentele acestea care se învîrtesc în dezordine, mereu ele însele și totuși diferite, le transmit secretul unui colorit care s-ar situa dincoace de toate culorile actuale, și în care toate aceste culori ar fi totuși dinainte conținute: un „colorit mamă a tandreței, a idealului și a tonului“³, întrucîtva așa cum lumina lui Turner e o lumină mamă a tuturor lucrurilor, „o lumină dinainte de potop“⁴. De aceea, cei doi scriitori sînt obsedați de creuzetul original în care să poată surprinde bogățiile unei vieți încă nedivizate; și în imposibilitatea de a izbuti în această căutare, ei se apucă să urmărească obiecte și materii în care natura a binevoit să lase unele urme ale fuziunilor ei de demult: cochilii, „sîdef, înecînd prizma în laptele său“, pietre prețioase cărora le studiază cu infinită pasiune viața secretă, irizațiile, opalizările, agatizările... „apa diamantului“, „sîngele rubinului“⁵ și toate solidele în al căror interior un fel de suflet lichid pare a se amuza făcînd să sclipească reflexele. În felul acesta, se alcătuiesc uluitoare serbări, suculente sucuri sensibile în care savorile cele mai îndepărtate par împerecheate în chip fericit, definitiv.

Și totuși aici nu poate fi vorba de o adevărată împerechere. Însăși frații Goncourt o afirmă: viața, adevărata viață n-ar mai putea țîșni din simpla fuziune materială și din mijloacele artistice hărăzite a-i furniza echivalentul, de exemplu, din „sosul, din mîzgălitura, din ronțăitura artistică“, prin care un Gabriel de Saint-Aubin

¹ Jurnal, V, p. 125.

² *Arta secolului al XVIII-lea*, I, p. 134.

³ *Manette Salomon*, p. 429.

⁴ *Idem*, p. 428.

⁵ *Ibidem*, p. 429.

„riscă toate amestecurile, toate combinațiile“¹, dar nici din harababura în care se cufunda un Boucher. În toate aceste afaceri necurate, pe care întrucît îl privește, stilul fraților Goncourt are prea mult tendința de a-l imita, rămîne totdeauna o impuritate funciară. Amestecul poartă poate pecetea unei trîndăveli creatoare fundamentale. Căci pictorii autentici — și frații Goncourt revin tot la exemplul lui Chardin, al cărui talent, atît de diferit de talentul lor, se pare că i-a obsedat², — fac să existe tenetele împreună „fără a le amesteca, fără a le topi“, grație unui întreg joc de apeluri, care fac „să se înalțe la distanță armonia tablourilor lor“, „nu biata armonie scoasă în chip mizerabil din topirea tonurilor, ci acea iubire mare a consonanțelor care nu curge decît din mîna maeștrilor“³. Or, frații Goncourt n-au izbutit să ajungă decît la această armonie primă și mizerabilă. Prea marea atenție acordată elementelor celor mai superficiale i-a împiedicat să lase să se creeze armonia în regiunile profunde unde orice spectacol își depune ecourile. În loc să lase să se nască în ei legătura profundă, metafora, ei acumulează și amestecă tușele, chinuiesc cuvintele, „ațiță“ epitetele: stilul lor este un email lipsit de arierplanuri. Pe scurt, orbi față de lumea arhitecturilor interioare, ei sînt lipsiți de darul baudelairian al corespondenței și al viziunii „supranaturaliste“. Să ne gîndim numai prin comparație la exemplul lui Proust, și vom vedea cum un creator care le datorează atîtea și ale căror procedee de viziune și de stil se situau la origine așa de aproape de procedeele lor, a fost în stare să depășească, grație exercițiului spiritual al metaforei, blestemul cu totul analog.

¹ *Arta secolului al XVIII-lea*, II, p. 115.

² Ceea ce admiră ei îndeosebi la Chardin e faptul de a fi știut — exact ca și Watteau, dar grație altor mijloace — să facă spațiul să existe. „Chardin pictează miracolul lucrurilor; modelate în masa și în preajma contururilor lor, desenate cu propria lor lumină, făcute ca să zicem așa din *sufletul culorilor lor*, lucrurile par a se desprinde de pe pînză și a se însufleți, prin nu știu ce misterioasă operație de optică, între pînză și privitor, în spațiu“. *Arta secolului al XVIII-lea*, I, p. 108.

³ *Idem. ibidem*, p. 158.

al unei lumi de fațadă și de dispersare : de aceea aventura lui Proust este a timpului regăsit în timp ce aventura fraților Goncourt rămîne istoria vieții, a celor două vieți ale lor, pentru totdeauna pierdute.

La Fragonard, totul fuge astfel, totul gonește, totul freamătă, se ascunde pe jumătate în această pudoare a picturii sale : schița care face nudul să tremure înaintea ochilor și o voalează pe femeie cu o amețală de incertitudine...¹

Împotriva tiraniei imediatului, iată că frații Goncourt și-au găsit o ultimă scăpare ; linia aceasta tremurătoare, pe jumătate împlinită, deși nesigură de ea însăși, le va da poate acces la domeniul interzis la care visează. Poate va fi de ajuns să surprindă forma și culoarea în stadiul de schiță, înainte de fixarea lor definitivă, sau dimpotrivă să le lase să se dizolve după împlinirea lor pentru a descoperi în ele un suflet, și „acea viață a liniei care face desenul să viseze“. Poezie a haloului, a estompării, a viziunii amestecate, iubire a învelișurilor catifelate și pufoase în care vine să se cufunde o întreagă lume în plus, înclinație spre ceturile în care linia aproape rătăcită pare încă pe jumătate mișcătoare și în care formele, cum spun frații Goncourt cu un termen fericit, „se estompează într-o mîngiere a vieții“².

Așa e de exemplu femeia la Saint-Aubin, o „siluetă de femeie plutind în propria-i linie, în afara norului și încă în nor“, dedîndu-se unui fermecător joc de-a v-ați ascunselea între aparență și adevăr. Așa e îndeosebi femeia lui Watteau, strălucind de grație, o prezență transcendentă care se trădează printr-o absență, printr-un gol :

Grația lui Watteau e grația. Ea e acel nimic care investimîntă femeia cu un agrement, cu o cochetărie, cu un frumos dincolo de frumosul fizic. E acel lucru subtil care

¹ *Idem*, III, p. 274.

² *Idem*, II, p. 114.

pare zîmbetul liniei, sufletul formeii, fizionomia spirituală a materiei...¹

Fără a forța sensul termenilor, nu cumva putem înțelege aici acel *nimic* care izbutește să investimînte forma și să însuflețească linia, la modul literal, ca o inexistență, ca o *lipsă*? Atunci femeia ar deveni grațioasă datorită imperfecțiunii ei; ea rămîne, și tabloul rămîne și el împreună cu ea, ireală, pentru că e pe jumătate virtuală, oprită dincoace de gradul de împlinire și de moarte în care suprafețele s-ar afla închise ermetic, iar atitudinile și gesturile definitiv înconjurate. Și, în libertatea acestui spațiu în care linia mai poate să tremure, a acestui vid care separă schița de tablou și posibilul de real, spectatorul poate întrevădea „fizionomia spirituală a materiei”; el suferă întregul farmec al unei prealabile gelozii ferite de a deveni actuală, întreaga poezie a unui univers de ezitare și iminență, a unei lumi veșnic adolescentă.

Numai că frații Goncourt nu trăiesc într-un climat de adolescență. Bolnavi, prematur uzați, ei poartă adînc întipărite în ei semnele acelui spirit de sfîrșit de secol care-și exercită atunci ravagiile asupra majorității contemporanilor lor din literatură. Nervozitate, rafinament, delicatețe, totul se traduce la ei în termeni de decadență. Însăși eleganța, „ceea ce e distins și suprem în femeia delicată” de exemplu e un semn de surmenaj, de surexcitare caracteristic pentru una din acele creaturi „împătimate de viață, care nu mai au în vene aproape deloc sînge”² și „al căror puls nu mai bate decît din complezentă”. O lume lipsită de sînge și aproape epuizată: în fiecare zi se trezesc ceva mai jos pe celălalt versant al muntelui. Înțelegem deci ușor de ce au preferat cel mai ades poeziei iminenței pe cea a ulteriorului, magiei unei lumi oprite dincoace de real pe cea a unui univers a cărui realitate este pe cale de dezagre-

¹ *Idem*, I, p. 4.

² *Manette Salomon*, p. 344.

gare. Scopul rămîne mereu același, a adapta forma la presupunerea unei oarecari lumi de dincolo. Dar în loc să o surprindă în clipa în care forma e încă nesigură și plină de toate posibilitățile, ei o vor prefera în faza de epuizare și de oboseală, atunci cînd e aproape de dezagregare și de recăderea lentă în inform. Căci tinerețe, bătrînețe sînt cele două momente unice ale existenței în care acțiunea vieții se lasă întrevăzută.

În perspectiva aceasta, sîntem în măsură să vedem clarificîndu-se într-o lumină nouă întreaga latură morbidă a talentului fraților Goncourt. Căci ei sînt foarte evident atrași de boală, de viciu, de scandal, de obscen, de toate formele de murdărie, fizică sau morală. Le place moartea și ființele pe cale de a muri, dar le place tocmai pentru a le surprinde pe punctul de a-și trăi boala, viciul sau moartea, deci pur și simplu de a trăi. Putrezirea și corupția îi atrag prin întreaga căldură vitală pe care ele o degajă în mod necesar :

Pasiunea față de lucruri nu provine din bunătatea sau din frumusețea pură a acestor lucruri, ci vine îndeosebi de la corupția lor... Un bărbat va iubi nebunește o femeie pentru desfrînarea ei, pentru răutatea spiritului ei, pentru grosolănia inteligenței și inimii ei, a simțurilor ei; va avea un gust pervers pentru mîncarea animalelor datorită mirosului și duhului acesteia.

În fond ceea ce constituie îndrăgostirea e macerarea ființelor și a lucrurilor.¹

Aceasta e semnificația profundă a „naturalismului“ lor și a ciudatei pasiuni care i-a făcut pe acești doi aristocrați să frecventeze pînă la oroare mediile pe care le detestau. Ei înșiși se lăudau și se mirau întrucîtva, în prefața la *Germinie Lacerteux*, că au introdus poporul în literatura franceză. Nășia aceasta era într-adevăr surprinzătoare. Și desigur că în exercițiile lor de documentare intra cu

¹ Jurnal, III, p. 49.

o pondere însemnată gustul masochist pentru „luarea în răspăr a nervilor“. Dar ceea ce caută ei în primul rînd în contactul cu poporul e tocmai decăderea, josnicia, mirosul său ignobil și macerat. Totul li se pare la el putred, deci viu, în tot cazul mai existent decît în universul lor încremenit de mici burghezi artiști. Neputînd sesiza strălucirea glorioasă a existenței la zenit „amiaza trupului și a vieții“, ei se cufundă în zonele cele mai joase, în cele mai îngrozitoare crepusculuri, cu speranța de a vedea poate sclipind o ultimă lumină. Pe scurt, după exemplul lui Rembrandt, ale cărui cele mai frumoase culori sînt poate acelea „pe care le scoate din fermentația și din mucegaiul lucrurilor, precum și din florile putregaiului și din fosforescența corupției“¹, frații Goncourt încearcă în toate cărțile operația disperată care constă în a căuta viața în chiar inima morților.

Iată de ce schema lor romanescă cea mai familiară și, la drept vorbind, singura schemă grație căreia se simt în stare să însuflețească o carte și să facă să avanseze o intrigă, e cea a descompunerii. Cei doi romancieri ne înfățișează personaje în curs de dezagregare și a căror esență se afirmă grație acestei destrucții însăși. *Charles Demailly*, *Manette Salomon*, *Germinie Lacerteux*, *Renée Mauperin*, *Doamna Gervaisais*, toate marile lor romane revin la același subiect, zugrăvirea unui caz de degenerare : ca și cum eroii lor n-ar putea să se apuce să existe decît sub amenințarea bolii, a abrutizării, a nebuniei sau a morții, pe scurt a amenințării eșecului și neputinței de a fi. Dar ne putem întreba dacă însuși acest procedeu, devenit cu timpul aproape automat, și care pretinde să exploateze în adînc puterea vie a declinului, izbutește să insuflă ființelor asupra cărora se exercită o autentică existență. Oare prin aceasta frații Goncourt depășesc discontinuitatea impresiilor în edificarea unei durate umane și romanești ? Se pare că într-adevăr nu, și că ei au rămas pînă la capăt prizonierii aceleiași lumi instantanee, superficiale și fragmentare în care i-am văzut întemnițați încă de la început.

¹ *Idem*, I, p. 260.

În excelentul studiu care li-l consacră, Jules Lemaitre observase încă de mult tot ceea ce rămîne neașteptat, inexplicabil în această decadentă. Personajul care îi devine victimă vede cum răul i se agravează inexorabil; cîteva capitole ale romanului sînt suficiente pentru a-l surprinde în diferitele lui etape descendente în mersul spre moarte. Dar, din capitol în capitol, din fază în fază, nici o legătură reală, nici o sugestie ca în reușitele cele mai bune, a unei forțe ereditare care înalță și ruinează ființele și în același timp destinele, sau ca la Flaubert de un timp care obosește și marchează întreaga realitate cu fundamentala lui uzură; sau, cu atît mai puțin de o energie care ca la Balzac îi roade și-i distruge pe oameni, dar rămîne energia lor. E o fatalitate cu totul exterioară, deci cu desăvîrșire inumană, care pecetluiește soarta personajelor fraților Goncourt; și nu e deloc o întîmplare faptul că această fatalitate îmbracă cel mai ades o aparență medicală care-i mecanizează și mai mult progresia. Răul care-i duce la moarte nu le aparține, el nu face decît să-i ocupe înainte de a-i nimici. Putreziciunea se depune pe ele și le cuprinde fără ca să aibă măcar ocazia de a face din ea *propria lor* putreziciune, să și-o asimileze și să o trăiască asemeni unei ultime experiențe. Și dealtminteri ele nu mai sînt văzute decît de foarte departe, absorbite de rău, absente, inexplicabile, toate victima aceluiași cancer. Atît de bine, încît grație zugrăvirii epuizărilor și decadențelor, frații Goncourt ajung a-și semnifica doar lor înșile apropierea obiectivă, impersonală a propriei lor morți. Eșecul eroilor lor îi readuce la propriul lor eșec.

Învinși pe toate planurile, nu le mai rămînea decît să trișeze: să descopere, sau mai degrabă să creeze o falsă viață. Și într-adevăr, ispita existenței artificiale, a teatrului este una din ispitele cele mai constante. În ciuda tuturor insucceselor, ei se obstinează să scrie piese de teatru; și chiar și în romane, de la *Charles Demailly* pînă la *La Faustin*, îi vedem urmăriți, obsedați de personajul *actriței*. Aceasta datorită faptului că pentru ei

culisele joacă rolul unei lumi din dos : ei se strecoară în ea și pot în sfârșit descoperi dosul unui decor și pătrund tainele unui univers. Iar cheia personajului de teatru nu se află în persoana banală și totuși misterioasă a actorului însuși, pe care simt plăcerea de a-l surprinde la el acasă, în viața lui intimă, despuiat de toate prestigiile, ci luminat de această despuiere ; căci viața teatrală își găsește singura ei explicație, singura ei depășire în viața de fiecare zi și în viața reală. De aceea frații Goncourt sînt în mod spontan comentatori mondieni, cronicari, mari amatori de istorioare și maeștri în acel gen care se bazează în primul rînd pe practică și pe gustul indiscreției amuzante anecdota¹. Dar lumea anecdotelor nu e mai adevărată decît universul actorilor, și frații Goncourt știu bine acest lucru : e vorba de o lume falsă, de un spectacol trucat. Și ar fi un joc pur al amăgirii sau un exercițiu pur de rea-credință să pretinzi că în teatru cauți și descoperi o viață sau un adevăr pe care în prealabil l-ai pus în el. În cazul acesta, viața e prealabilă nu ulterioară și singurul succes pe care indiscretul îl poate dobîndi e de a face să cadă o mască și să se trezească în cele din urmă în fața acelorași mistere : obiectul, semenul, noi înșine.

Atunci, frații Goncourt se refugiază în bibelou ; aleg drept valoare supremă *drăguțul*, acest frumos fără profunzime sau, și mai rău, *drăgălășenia*, adică tot ceea ce e mai superficial și mai nesemnificativ în cazul drăguțului. Aici nu-i mai paște nici un pericol, nici o ispită de a fugi : obiectul stă în totalitatea lui în palma mîinii ;

¹ „Anecdota e indiscreția istoriei..., ea se află în culise, vede aprinzîndu-se luminile de rampă ale tuturor tragediilor ; intră pretutindeni, ridică toate pînzele ; cunoaște dosul măștilor, dedesubtul cărților de joc, dedalele alcovurilor...” (*Portrete intime din secolul al XVIII-lea*, I, p. 52). Curiozitatea legitimă a dedesubtului devine în acest caz indiscreție, aproape o dorință de viol intelectual, iar istoria apare dintr-o dată ca o pură paradă, verso înșelător al adevăratei istorii care rămîne ascunsă, comedie. Pe scurt, frații Goncourt suspectează deopotrivă istoria și femeile, și asta pentru aceleași motive.

poate fi manipulat și palpat, iar adevărul lui cel mai profund se limitează la plăcerile pe care le procură mînuirea lui. Pe scurt, bibeloul seduce prin zîmbetul său fermecător, dar e vorba de un zîmbet mort, lipsit de prelungire și de ecou.

Atunci, și îndeosebi după moartea lui Jules, universul lor se sterilizează și se strînge. Din ce în ce mai izolat de o viață autentică, el se limitează curînd la dimensiunile unui mic grup de prieteni și de discipoli, și la cei patru pereți ai unui pod. Edmond de Goncourt pare aproape a întoarce spatele acestei vieți care nu i-a arătat bunăvoință, care s-a refuzat deopotrivă omului și artistului și pe care de acum înainte n-o mai cunoaște decît grație flecărelor cîtorva povestitori poate prea zeloși. Ba chiar se gîndește — dar din fericire moartea nu i-a dat timp — să-i întoarcă de-a dreptul spatele și să devină romancier al artificiei pur al vieții mondene, să scrie „romanul realist al eleganței“, a „ceea ce este drăguț, a ceea ce miroase bine“, al „ființelor rafinate și al bogăției“¹, pe scurt, romanul bărbaților și femeilor care vor trăi doar de paradă. Ar fi trebuit să fie un Proust pentru a duce la bun sfîrșit acest proiect mare, pentru a descoperi în dosul hieratismelor rafinamentului și ale bogăției semnele vii ale oamenilor și pasiunilor lor. Dar Proust trăiește închis doar în sine însuși, în timp ce Edmond de Goncourt se clustrează în literatură. Și, dacă mai tîrziu întemeiază o academie de scriitori, dacă întemeiază un premiu literar, o face desigur pentru a încununa și comemora în mod demn catastrofa aceasta aproape exemplară: neputința artei celei mai subtile de a sesiza în jurul ei altceva decît propriul ei reflex.

¹ Frații Zemganno, Prefață.

CUPRINS

<i>Prefață de Georges Poulet</i>	5
<i>Cuvînt înainte</i>	9

CUNOAȘTERE ȘI TANDREȚE LA STENDHAL

Stendhal dublu și unic	13
----------------------------------	----

I.	14
------------	----

Fericire sensibilă 14. Circumscrie 16. Volubilitate 18. Limbaj 19. Matematică 20. Drept 21. Politică 23. Imprevizibilul 25. Detalii 26. Umflare 27. Vag 28. Goliciuni 29. Peisaje 29. Falsă profunzime 31. Sentimente 33. Absorbții 34. Tensiuni 34. Șocuri 35. Ritm interior și ritm exterior 36. Comic 38. Dintr-o dată 39. Caricatură 41.	
--	--

II.	41
-------------	----

Uitare voită 42. Imaginație 43. Schiță 45. Lume restrînsă 47.	
---	--

III.	48
--------------	----

Privire dușmănoasă 48. Pudoare 49. Ipocrizie 50. Provocare 51. Iezuiți 52. Umbră 53. Melancolie 56. Reverie tandă 58. Regret 60. Muzică consolatoare 61. Ecouri 62. Intimitate 64. Incertitudine 64. Contagiuni 66. Dragoste neîmpărtășită 67. Dragoste și realitate 68. Alitudine 68. Distanță 69. Superstiție 70. Zboruri 72. Sublim 73. Detașare 75. Moarte 76.	
--	--

IV.	77
-------------	----

Cele două domenii 77. Muntele escaladat 79. Treceri 80.	
---	--

V.	81
------------	----

Cețuri și toamne 81. Umezeli 83. Arte frumoase 84. Pictură 81. Simplificări 87. Ondulații 88. Vast 89. Profunzime romanească 90. Sanseverina 91. Continuitate 93. Fuziune 94. Muzică, nedeterminare 95. Voci 97. Cuvinte 99. Accent 102. Nuanțe 104. Veselie 106. Stiluri 107. Discontinuitate 108. Obscuritate 108. Abrupt 110. Respirație 111. Oncțiune 113. Armonizare 116.	
--	--

VI.	116
-------------	-----

Dragoste și fantome 117. Romanesc adevărat 119. Dragoste și lăcitate. 121. Puncte de orgă 121. A simți și a percepe 122. Intelligență și emoție 124. Amploarea lui Stendhal 125.	
--	--

CREAȚIA FORMEI LA FLAUBERT

I.	128
Poftă 128. Vervă 130. Foame nepotolită 131. Asimilare 133. Indigestie 134. Moliciune 135. Fuziune 137. Dispersare 138. Materie 139. Dorință 140. Consistență 141. Trup anonim 144. Particularitate 144. Ape 147. Băi 147. Pești și șerpi 148. Jilăveală 149. Picătură 149. Încarea 154. Ameteți 155. Sentimente 155. Derivat 156. Fuziune substanțială 158. Somn 159. Catoblépas 160. Moartea 160. Metamorfoză 161. Plasticitate 162. Libertate 163. Actorul 165. Romancier 166. Obiectivitate 166. Reînceperi 168. Flaubert și Brunetiére 170. Înghițiri 172. Amintire 172. Interval împietrit 173. Determinism 175. Ideea de cauză 175. Făurirea ființei 178. Admirării și neînțelegeri 179. Flaubert împotriva lui Flaubert 179. Ideea de educație 180.	
II.	180
Frenezie 180. Vid ulterior 182. Cruzime 182. Grosolanie 185. Monștrii 186. Sadism 187. Eșecuri frenetice 189. Apoplexie 189. Abstracție 190. Bravadă 191. <u>Existență gușă de porumbel</u> 194. Scilpire 194. Nihilism și împetrișătură 194. Bazar oriental 195. Zăpăceală 196. Bal 197. Interval adevărat 199. Educație sentimentală 199. Absență 200. Pudoare 201. Costum 201. Curiozitate 203. Orientare 204. Armonie 205. Fidelitate. Alegorie. Emanație 208. Parfum istoric 209. Peisaj impudic 210. Peisaj ideal 211. Înălțare 213 Romanescul 215.	
III.	215
Închisori 215. Închisoare voluntară 216. A se mulțumi 218. Conformism 219. Sentiment primit 220. Iluzie și deziluzie 221. Idee primită 222. Politică 223. Băiatul 224. Virtualități 225. Virtuozitate 226. Fintină pietrificatoare 227. Întărirea 228. Frișcă 230. Nașterea lui Venus 231. De la lăcomie la sintaxă 233. Fraza 233. Deasupra și dedesubt 233. Spiritul subteran 236. Exaltare 237. Sănătate 238. Formă și nonformă 240. Rugăciunea lui Flaubert 241.	

PEISAJE DE FROMENTIN

Eșec 243. Peisaje și destine 245. Impresie enigmatică 245. Provoacare 248. A produce 249. Neputință 249. Sfișiere 251. Dezechilibru 251. Lacuri și vânturi 253. Evaporare 253. Opera de artă 253.

Schiță sau tăcere 254. Bule 255. Tentație tehnică 257. Neoclasicism 259. Jugul aspru al picturii 260. Dominique 261. Cal cabrat 263. Cheie pierdută 263. Familiaritate 265. Profiluri 266. Iubire 266. Seducție 267. Viitor blocat 268. Dire 270. Tehnica amintiri 274. Timp românesc 274. Din Vendeea în Sahara 277. Drum în soare 279. Rembrandt 280. Nimicul 281. Zboruri 282. Absență, liniște 282. Cenușiul lui Fromentin 283. De la cenușiul la negru 284. Asigurări 285. Obişnuință 285. Tradiție 286. Întoarcere 286. Libertate 287. Fereastră luminată 288. Obişnuință negată 289.

DOI SCRITORI EPIDERMICI — EDMOND ȘI JULES DE GONCOURT

Suprafață 290. Contact 291. Singurătate 292. A trece dincolo 293. Nuanță 295. Restrângere 296. Praf 296. Scipiri 297. Profuziune 297. Învîrtire 298. Lumini 299. Pulverizare 300. Fuziune 301. Cele două armonii 303. Iminență 304. Grație 304. Declin 305. Obscenitate 306. Naturalism 306. Descompunere 307. Cancer 308. Teatru 308. Anecdote 309. Bibelou 309. Literatură 310.

Lector : DIANA RADU
Tehnoredactor : NICOLAE ȘERBANESCU

Bun de tipar : 07.01.1980. Coli tipar 19,75.



Tiparul executat sub comanda
nr. 617 la

Intreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918”

str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE

PREȚUL

7,00 RON

Ceea ce poate fi mai emoționant și mai generos în critica richardiană este faptul că pentru ea literatura e, aproape exclusiv, „domeniul electiv al relației fericite”. Ființa care se situează la nivelul senzațiilor vede oferindu-i-se în plenitudinea ei lumea lucrurilor, lumea materiei. Cum să nu te bucuri de toate acestea? Întoarcerea la elementar e o întoarcere la fericire.

GEORGES POULET

Născut la Marsilia în 1922, fost elev al Școlii normale superioare, profesor de literatură la Institutul francez din Londra, profesor la Vincennes, JEAN-PIERRE RICHARD a publicat: *Poezie și profunzime*, *Universul imaginar al lui Mallarmé*, *Pentru mormîntul lui Anatole*, *Unsprezece studii despre poezia modernă*, *Peisajul lui Chateaubriand*, *Stéphane Mallarmé: Corespondență (1862—1871)* în colaborare cu Henri Mondor.